cahiers du CINEMA

Il n'y a de cause que de ce qui cloche
(Les aventures de Pinocchio)
L'écran du fantasme 2. (Jaws)
Jeanne Dielman, La Cecilia

NATIONALITE : IMMIGRE
L'Olivier, Bonne chance, la France !
La Spirale

Petit journal



N° 265 *10 F*

CAMPAGNE D'ABONNEMENT

Nous vous demandons de manifester votre soutien actif au travail des *Cahiers* en vous abonnant (en vous réabonnant).

La revue a besoin de votre soutien

Nous proposons aux 100 prochains abonnés une formule d'abonnement :

Pour 10 numéros : 85 F (France) - 90 F (étranger).
75 F (France) - 80 F (étranger)
Pour étudiants, libraires et ciné-clubs

Pour 20 numéros : Tarif spécial :
148 F (France - au lieu de 168 F)
160 F (étranger - au lieu de 180 F)

140 F (France - au lieu de 158 F)
156 F (étranger - au lieu de 174 F)
Pour étudiants, libraires et ciné-clubs

\+ **5 exemplaires** gratuits des **Cahiers**, à choisir parmi les 20 dernières parutions (voir liste des numéros disponibles en p. 4).

\+ **1 disque gratuit** : le Groupe **Germinal** chante avec les ouvriers de « **Chausson** » et leurs camarades des « **Câbles de Lyon** », disque réalisé pendant la grève des ouvriers de Chausson, à Gennevilliers, en juin 1975.

Vous pouvez remplir le bulletin d'abonnement, page 4.

cahiers du

CINEMA



NATIONALITE : IMMIGRE
de Sidney Sokhona.

N° 265 **MARS-AVRIL 1976**

REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Serge DANEY. Thérèse GIRAUD. Pascal KANE. Serge LE PERON. Jean NARBONI. Jean-Pierre OUDART. Serge TOUBIANA. SECRETARIAT DE REDACTION : Serge DANEY et Serge TOUBIANA. ADMINISTRATION : Claude BOURDIN. Serge DANEY. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine). 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92 20.

D'où procède en effet la puissance captivante du film de Comencini, l'angoisse qu'il suscite et dont se manifeste qu'ici, l'imaginaire fictif vient au plus près du réel (autant que faire se peut de cet impossible) ? D'abord, bien entendu, de ce que s'y exerce sans réserve le jeu de « ce qui vous regarde sans vous regarder », comme dans la séquence où, à peine articulée, la marionnette se met à traquer, du mouvement de son regard sans vision, les allées et venues de son créateur. De ce regard bien sûr, mais d'autre chose aussi, qui est tout le contraire d'une tentative de résorber l'antinomie de l'animé et de l'inanimé, ou de simuler caricaturalement la vie. Bien plutôt de l'inscription et du maintien d'un *écart*, d'une différence minimale mais infranchissable. L'objet partiel qu'est la marionnette se met alors à se comporter autrement que comme le fragment d'un tout qu'elle s'essaierait vainement à imiter, mais vraiment comme objet partiel, c'est-à-dire bien à part. Très peu à part, mais absolument Et c'est dans l'écart de cette minime différence, travaillée, dialectisée, que tout va se jouer.

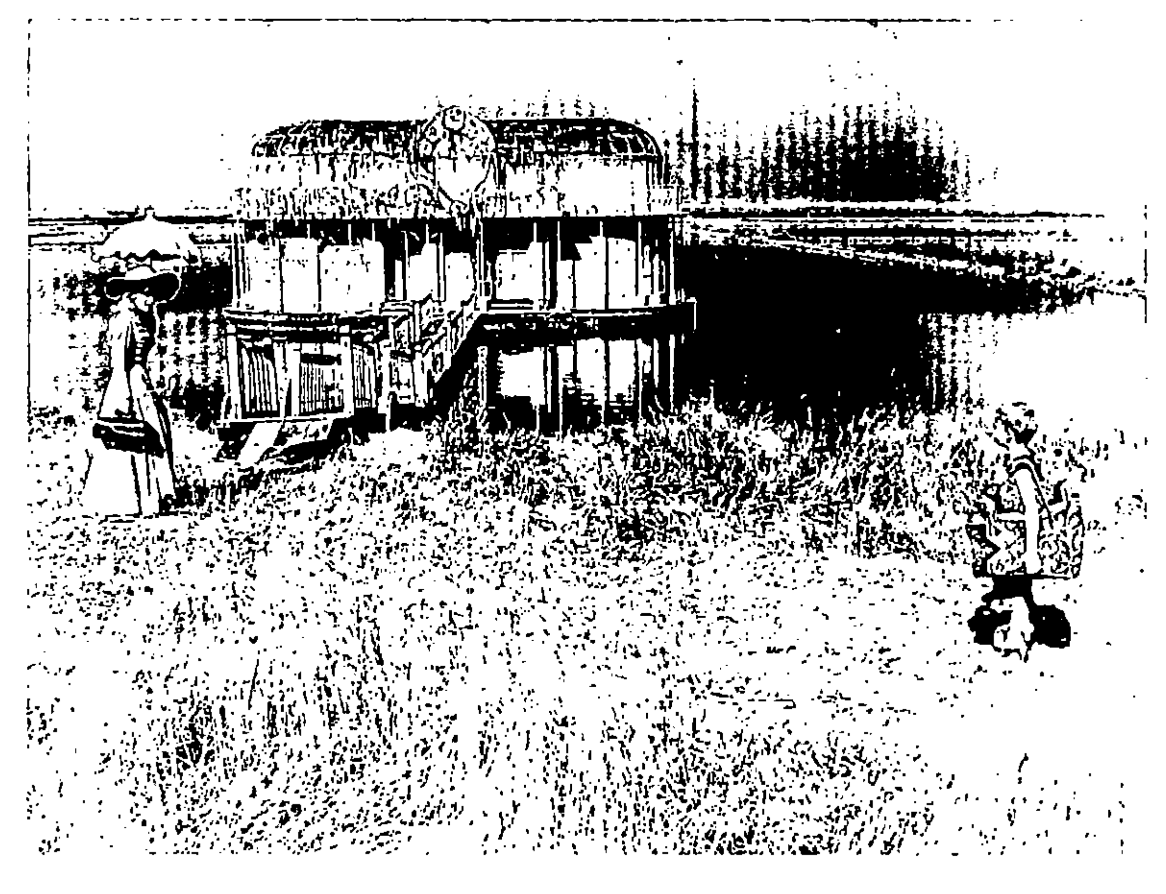
On voit tout de suite que ce dont il va s'agir, c'est de cet effet d'étrangeté qu'une œuvre de fiction ne peut produire qu'à maintenir toujours la coexistence contradictoire de deux éléments au plus près l'un de l'autre, et infiniment disjoints : celui qui déroute et celui qui rassure, le plus familier et le plus inquiétant. En transparence, en filigrane, en surimpression l'un de l'autre. Et qu'est-ce qui peut mieux engendrer cet effet, que l'écriture de la proximité maximale d'un corps à sa propre machinerie, à son *ressort*, à sa combinatoire ? Dans *Les Aventures de Pinocchio*, rapports du mouvement de la marionnette, dans ses saccades, ses secousses, son discontinu, au *continu* si souvent décrit du ruban filmique.

Bien entendu, il ne suffit pas d'inscrire des automates dans un film, ni d'enregistrer un spectacle de marionnettes,ou à l'inverse de se livrer à un travail sur le mouvement « en général » d'un film pour obtenir des intensités. Dans le premier cas, la scène filmique fonctionne comme support inerte et rien ne se produit. Dans l'autre, c'est le support filmique qu'on affole, et ce sont les effets *underground* bien connus, vite lassants (ralenti, accéléré, immobilité ou mobilité extrêmes, image par image...). Toujours un seul *élément* qui travaille. Mais que la marionnette se relève doucement après sa pendaison et qu'un travelling souple et parfait se mette à la suivre dans sa course gauche, à cloche-pied, et voilà que les choses commencent à ne plus *aller de soi*.

Pour toute une pensée critique sur le cinéma, l'inscription et la restitution du mouvement dans un film, cela va de soi. Les discussions théoriques sérieuses commencent *après*, dans l'oubli ou la dénégation de ce scandale. Et d'étranges solidarités se nouent autour de cet impensé. Racine commune de ces complicités : la croyance que le cinéma, c'est de la photo plus du mouvement, que le cinéma, ce qu'il fait, c'est animer de l'inanimé. Après quoi, peu importe que l'on s'émerveille de cette « imitation de la vie », qu'on s'y efforce avec acharnement (dans la course d'un désir qui ne se soutient que de ce que son objet s'y dérobe : l'indéfiniment jamais atteinte copie parfaite, le : « c'est la vie même ») ou qu'on prétende à se situer, purement et simplement, sans autre forme de procès, dans la non-représentation, dans un au-delà de la représentation.

Quand Jean-François Lyotard[5] pose au départ le cinéma comme graphie de mouvements et l'impression de réalité comme oppression d'ordres, quand il souhaite un acinéma d'intensités jouissives, de dépenses vaines et de différences stériles, il va chercher du côté de l'immobilité ou de l'excès de mouvement. Mais le mouvement, dans tout ça, c'est quoi ? Pourquoi et comment y en a-t-il dans un film ? Question jamais posée. Et pourquoi ? Parce qu'on croit que l'identité à soi, la permanence, le continu, le durable s'expliquent par eux-mêmes, qu'ils vont de soi, sont causes d'eux-mêmes, n'ayant besoin ni d'être causés, ni d'être produits, ni, partant, d'être expliqués. Puisque ça bouge dans un film, puisque ça défile un continu filmique, puisque ça se déroule un ruban

5 *L'Acinéma*, in *Cinéma, Théorie, Lectures*, Ed. Klincksieck, p. 365.



filmique, il n'y a pas de mystère. Si un accroc survient, une saute, un faux pas, c'est toujours la faute à la colleuse, à la projection ou à l'usure de la copie[6]. Mais que tout à coup, quelque chose dont on ne sait pas très bien si c'est quelque chose ou quelqu'un, une marionnette par exemple, se mette à *boiter*, à *claudiquer* dans un plan, et voilà que le mouvement, le beau flux d'il y a peu apparait dans sa contingence, son arbitraire, mais aussi sa précarité, d'autant plus précieux et compliqué qu'il vient de faire, et que, puisqu'il a fait défaut, il aurait toujours pu le faire. C'est ce qui se passe, sur d'autres plans, avec une grève qui se déclenche ou un symptôme qui se manifeste : jamais le procès de travail ou le bien-fonctionner d'un organisme n'apparait aussi bien que dans cet *arrêt*. Puisque « ça ne répond plus automatiquement ».

6. L'innovation la plus radicale de Godard dans *A bout de souffle* fut de soustraire, *à l'intérieur de certains plans*, quelques photogrammes. Ce qui produisait de singuliers effets de discontinu. Comme par hasard, c'est passé beaucoup plus inaperçu que la rupture de la continuité narrative, de la dramaturgie classique, etc.

Raffinement obsessionnel sur la copie du réel d'un côté (réalisme), fétichisme d'une substance folle et du fragment de l'autre (on ne dira jamais assez le fétichisme du cinéma *underground*). Ce qui est manqué dans l'un et l'autre cas, dans cette hantise commune de la différence, c'est la contradiction, le jeu à deux termes, la dialectique. C'est Bataille : le procès de négativité comme mouvement incessant de mise en action *et* de mise en question, le jeu du système *et* de l'excès (le système *et* l'excès, pas l'ordre du désordre ; sur ce point, les cinéastes *underground* n'ont aucune difficulté à piéger leurs contradicteurs en expliquant la savante composition de leurs films, les rimes internes et les récurrences, etc. Mais on voit qu'il s'agit de tout autre chose.)

Est-ce que nous nous sommes éloignés de Pinocchio ? Pas du tout, c'est lui qui, sur ce trajet, nous a fait marcher, de part en part, par le bout du nez. Peut-être Comencini trouvera-t-il tout cela déconcertant, encore que ce ne soit pas sûr.

Pour conclure : sortir du bavardage sur la photo-en-mouvement, et l'animation de l'inanimé. Commencer à réfléchir sur ceci que le cinéma, c'est d'abord faire fonctionner un système, le monter, le dérégler, le désarticuler et l'articuler autrement *(Numéro deux, Ici et ailleurs)*, c'est quelque chose qui se *machine en se répétant* (le battement en éclipse). Et que ce qui se répète, ce n'est ni pareil, ni pas pareil. Peut-être alors on commencera à parler sur les rapports de la mort et du cinéma autrement qu'en termes métaphysiques.

Venons-en maintenant aux choses sérieuses.

2. L'aliénation

La critique a, dans l'ensemble, relevé la transformation majeure apportée par Comencini au conte de Collodi : le changement de la marionnette en enfant n'a pas lieu à la fin du récit, mais plusieurs fois (et donc son contraire) dans le cours du film. On a mis cela au compte du progressisme de Comencini, d'un principe de subversion de l'exigence moralisante portée par tant de récits d'enfance (l'avènement dans le cas de Pinocchio, au statut de vivant consacrant la soumission définitive à l'ordre du droit chemin, de la domestication familiale-scolaire et du contrat de travail). C'est vrai, bien entendu, dans l'ordre des thèmes et du sens du film. Mais si on tient compte de ce fait (on l'a vu à propos de la marionnette) que l'écriture de Comencini ne se limite pas à véhiculer, au travers d'un certain nombre de péripéties, des thèmes, mais à les redoubler activement, on voit que ces transformations engagent quelque chose de plus que la contestation d'une structure narrative de type édifiant, et que ce qui est désigné avec les figures de la métamorphose, de l'avatar et de la conversion, ce n'est rien d'autre que l'automatisme de répétition dont se supporte la pulsion de mort dans son mouvement de restitution à l'inanimé de l'inanimé que la vie rassemble (avec, dans l'ordre de l'animé, toute une série de gradations de l'animal — le Renard et le Chat, joués — le Chien, simulé — l'Ane, réel à l'humain). Avec, pour chaque transformation, un reste, un élément de perte, déchet laissé sur le carreau ou dépouille mortelle.



La figure structurante des *Aventures de Pinocchio*, en effet, ce n'est rien d'autre que *l'aliénation* (et d'abord parce que le hante ce fantôme de l'argent, non pas seulement comme aliénant, mais lui-même comme aliénabilité absolue). Là encore, j'ai dit figure, marquage signifiant et non pas thème.

Aliénation n'est pas à entendre au sens où l'ont étudiée — sous la bannière du jeune Marx — d'innombrables textes politiques. On sait que Lacan a repris cette notion en l'articulant d'un *ou, ou* non exclusif, dissymétrique, d'un *vel*, tel qu'en présence d'un choix, pour un élément, il n'y a que le *ni l'un ni l'autre* qui vaille. Les deux exemples qu'il en donne sont : *la bourse ou la vie* (si je choisis la bourse, je perds les deux ; si je choisis la vie, je la garde, mais diminuée de la bourse) et *la liberté ou la vie* (que je choisisse la liberté et je perds les deux ; dans l'autre cas, je garde la vie au prix de perdre ma liberté). Etonnamment, dans *Les Aventures de Pinocchio*, l'histoire, c'est cela.

La bourse ou la vie, en effet, n'est-ce pas de cette injonction que retentissent ici, comme à la croisée des chemins de tant de récits d'errance, de fugue, de vadrouille, de hasard et de fortune, tant de mauvaises rencontres ? Le Renard et le Chat somment Pinocchio de leur remettre les pièces d'or données par le sentimental Mangiafuoco, pièces dont il comptait faire cadeau à son père, le menuisier-pauvre Gepetto. Il refuse. Aussi les deux autres le pendent-ils haut et court.

Si ça s'arrêtait là, on pourrait parler de hasard heureux et remercier Comencini. Mais l'autre choix rapplique aussitôt. La liberté ou la vie, en effet, n'est-ce pas l'entrée dans la voie de l'esclavage ou l'indignité de la chose infirme que propose à Pinocchio la fée, bonne fée chez Collodi et Walt Disney, figure despotique de la mère morte chez Comencini, vivant elle-même parmi tant d'autres morts ? Puisqu'à choisir la liberté (ne pas devenir un bon garçon, le « bâton de vieillesse » comme elle dit, de son père), c'est — redevenu pantin impuissant — la vie qu'il risque de perdre (l'admirable séquence : « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? »). Et à choisir la vie, c'est à se soumettre qu'il est voué.

Où ça se complique encore, c'est que les deux choix ne viennent pas simplement l'un après l'autre dans le mouvement du récit, mais s'articulent selon la logique, supplémentaire d'un tour d'écrou rusé. C'est en tant que vivant que Pinocchio est pendu par les deux larrons, et c'est en le changeant en marionnette que la fée le fait échapper à la mort. « Ma bonne fée m'a sauvé » s'écrie-t-il. Erreur ! C'est à partir de ce sursis que la seconde intimation, combien plus fondamentale, ne va pas cesser de se proférer : soumets-toi ou meurs. Car, avec deux larrons, on peut toujours ruser, tandis qu'avec la famille et l'ordre social, c'est autre chose.

Pinocchio, dans la mémoire terrifiée des enfants, en effet, c'est d'abord un nez. Comme dans l'arsenal d'oppression familial et scolaire. Un nez qui s'allonge et s'effile interminablement à chaque mensonge. Un nez dont, paraît-il, les enfants ne voient pas plus loin que le bout. Il y a même toute une littérature d'inspiration psychanalytique depuis, savante et facile, sur les paradoxes de la tromperie et leurs rapports avec le phallus, sur la castration, l'érection et la masturbation, etc.

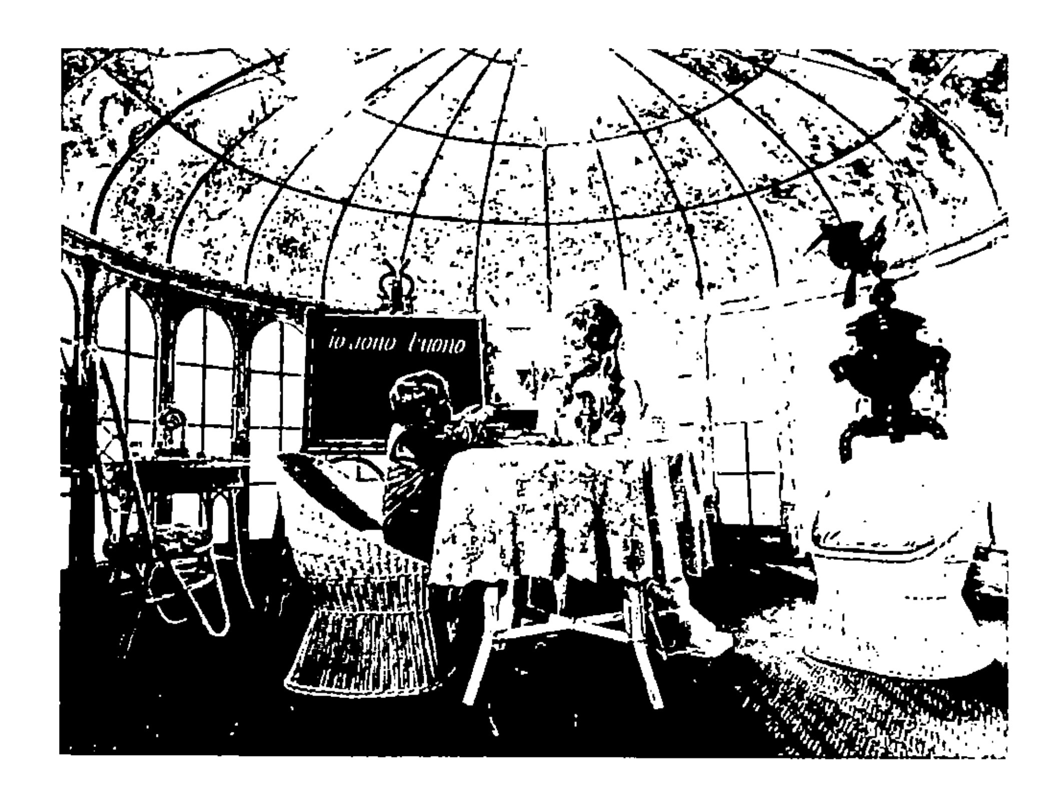
En fin de compte, les choses ont été dites de façon plus simple et plus retorse aussi par David Cooper, dans son livre intitulé : *Mort de la famille*. C'est que tout un chacun a au moins deux nez. Le nez « intègre », et un second nez, qui vient de la mère, greffé sur le premier. Si la parole du père ne prend pas effet, de n'être pas reconnue dans et par le désir de la mère, si, du coup, il s'épuise en travail ou en masturbations solitaires, la mère, faute que la personne de son fils devienne son phallus à elle, lui colle sur le premier nez l'image intériorisée qu'elle désire. Toute la difficulté pour sortir de là va alors consister pour l'enfant à concentrer le second nez enté sur le premier au bout de celui-ci et à le

laisser choir : « *Le problème intérieur est que, comme Dieu, les pères doivent être inventés, faute d'exister, et que, comme Dieu encore, les mères doivent mourir parce qu'elles sont voraces d'existence — celle des autres.* »

Curieuse figure, inédite, que Comencini reconstruit de Pinocchio. Des tas de problèmes à affronter. Non à la liberté surveillée, à l'assistance sournoisement domesticante. Mais non aussi à la lente extinction des désirs dont se monnaie la quiétude repue. Sortir à tout prix de la baleine. Plus élégamment qu'en la perçant, comme dans le poème de Prévert, de père en part. En plusieurs temps, si nécessaire :

1) démasquer aux yeux du père, qui n'a pas très bien compris et se laisserait facilement aller, les vraies dimensions du tiède abri : eaux croupies, cloaque immonde, ordre mort du savoir livresque ;
2) éviter la pluie de poissons engloutis et se faire un ami d'un saumon ;
3) repérer les mécanismes de cette soufflerie géante, de cette immense soupape, et s'extraire du battement broyeur des muscles annelés ;
4) prendre son temps, contempler les étoiles, en profitant de ce qu'un rhume maintient dérisoirement ouvertes les mâchoires, la herse menaçante ;
5) s'installer sur le dos du saumon et regagner la terre ferme au plus vite ;
6) *savoir que tout va recommencer.* Continuer à se battre et à refuser de vendre sa force de travail. Et non pas, comme cela a été écrit, par un contresens manifeste, dans une revue de cinéma : tenter de la vendre au meilleur prix. La lutte de Pinocchio n'est pas de type syndical.

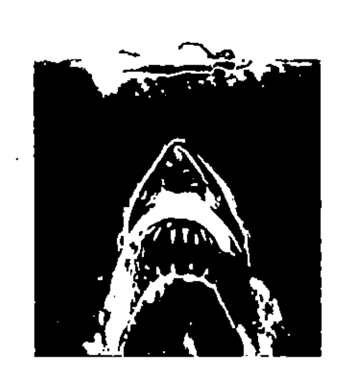
Jean NARBONI.



L'écran du fantasme (2)
(Jaws)

par
Pascal Bonitzer
et Serge Daney





I. *Glop.* « Il vous secoue, il vous passe à l'attendrisseur et... glop ! » C'est le requin, le *grand blanc (great white)* décrit par Quint à la première apparition de celui-ci. On est tenté d'y voir aussi une définition de l'impact du film, voire du type de cinéma qu'il illustre : il vous secoue, c'est le premier degré, le suspense, la peur ; il vous passe à l'attendrisseur, c'est le second degré, la sympathie pour les héros devant le danger, la communauté humaine qui, dans la salle obscure, devant l'infini des flots et l'horreur qu'ils recèlent, se ressoude ; et glop ! une fois de plus la loi du cœur, la paranoïa sociale, le familialisme petit-bourgeois vous ont happé insidieusement, au rythme des retours de la grande bouche dentée. On peut donc appliquer la phrase de Quint plus largement au système social tout entier, à la société des Grands Blancs (ce requin ne s'appelle tout de même pas comme ça pour rien), à la société, cette « fleur carnivore » comme le voulait un slogan de Mai 68.

Puissance de la métaphore : ces mâchoires s'ouvrent sur de multiples sens. Impact social de ce cinéma délibérément accroché à l'hameçon du fantasme, délibérément mythique, résolument épique (à côté, le cinéma européen, le cinéma français du moins, dans sa majeure partie, apparaît comme un cinéma de chambre à coucher, et surtout quand il se veut d'aventures, à la Melville, Verneuil ou Labro).

2. *Mâchoires.* L'opérateur du suspense, de la peur, c'est le hors-champ ; ou plutôt, deux types de hors-champ articulés l'un à l'autre. Un hors-champ métonymique, contigu au champ visuel, d'où peut surgir à tout instant la Bête (elle doit évidemment apparaître là où — et quand — on ne l'attend pas, par exemple dans l'estuaire quand on la croit au large de la plage, ou par-derrière la victime...) et qui rend sensible l'analogie entre le plan, l'écran et la surface de l'eau : surfaces calmes, eaux soudain troublées, trouées par ce qui surgit de la profondeur. La métonymie, qui agite le corps, se double ainsi d'une métaphore, qui agite l'âme : ce hors-champ est aussi l'irréductible versant d'ombre, l'abîme thanatologique, l'insondable nuit où la Bête condense ses effrayants prestiges. Deux types de hors-champ, deux registres du récit : la métonymie, c'est le registre de la chasse, du suspense, de l'avenir immédiat ; la métaphore, c'est le registre de l'Histoire, de la culpabilité et du passé profond (l'histoire de Quint, les requins d'Hiroshima, scène primitive et péché originel). L'articulation de ces deux mâchoires emporte le morceau.

3. *Sacs.* Dans *Jaws*, tout est corps, c'est-à-dire sac, voire sac-poubelle. Un dedans et un dehors, un dehors qui enferme un dedans (son principe vital) . au regard des dents de la mer, les différences s'abolissent entre un homme, un chien, un matelas pneumatique, un bateau à moteur, une bouteille d'oxygène. Comme le requin lui-même n'échappe pas à la règle, comme il est fait lui aussi comme un sac, il est mortel. *Les Oiseaux* de Hitchcock étaient autrement plus redoutables. Cependant, cette obsession du corps comme un sac ou comme une boîte (soit la plus simple expression de l'imaginaire) appelle une remarque : l'horreur, c'est que le corps soit ouvert. La gueule béante du requin présentifie cette horreur sur le mode dramatique, et l'on ne manquera pas d'évoquer à cet égard le vagin denté, la castration, etc. (voir le récit de Quint : il vous fixe d'un œil mort, puis, quand il vous happe, il fait les yeux blancs, etc.). Plus intéressant, plus significatif cependant me semble ce que cristallise la figure de l'océanographe : à savoir l'obsession — horreur et désir mêlés — *de voir ce qui se trouve à l'intérieur.* A l'intérieur de quoi ? du corps, c'est-à-dire ici, donc, de n'importe quoi ; ça commence par les débris humains dans l'espèce de bac à glace de la morgue, puis le cadavre du pêcheur dans son bateau crevé, les déchets hétéroclites dans l'estomac du premier requin, enfin le requin lui-même comme ce qui se cache sous la surface de la mer. Compulsion de voir l'innommable, de faire sortir la puanteur des mauvais objets internes. C'est ainsi que le chasseur de requins et l'océanographe sont complémentaires, et forment un tableau cohérent de la névrose sociale de notre époque, et spécialement de l'américiane : la paranoïa du premier coiffe et guide la névrose obsessionnelle du second, paranoïa et névrose obsessionnelle dont le léger excès est corrigé et normativé par la figure du flic, l'Américain moyen. Histoire d'hommes, bien sûr, et d'homosexualité œdipienne de groupe : voir la séquence de l'exhibition mutuelle des cicatrices, les sérieuses, du chasseur et de l'océanographe, et celle dérisoire, mais si sympathique et humaine, de l'appendicite du flic (degré zéro de la scarification symbolique). Qu'est-ce qu'elles signent, ces cicatrices, plaies refermées et intégrées à la mémoire du corps, dans cette séquence de tendresse virile dont l'effet spéculaire est garanti dans la salle ? La chaude appartenance à la tribu humaine, c'est-à-dire horsexe.

De quoi s'agit-il en définitive ? Exactement de la même chose que dans *L'Exorciste* (où les prêtres étaient trois) dont *Jaws* est bien plus proche que des *Oiseaux* : c'est la morsure du sexe qu'il s'agit de conjurer, et de la grande secousse dont elle panique le corps.

Pascal BONITZER.

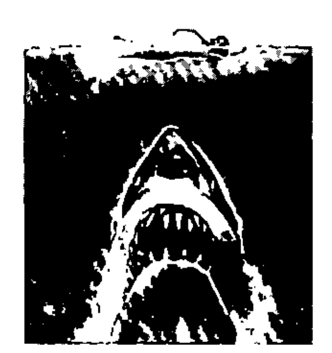


Le sourire de la star Richard Dreyfuss se justifie. Jaws *est d'ores et déjà le plus gros succès du cinéma. Assez paradoxalement d'ailleurs, puisque le nombre d'entrées sur Paris a, l'espace de quatre semaines, connu une chute libre. 309 158 spectateurs à la première semaine (dont moi, S.D.), 241 160 à la seconde, 177 785 à la troisième, 124 155 à la quatrième. Cette chute libre fait donc partie du programme : la vision du film n'est que l'opération ultime du processus matraqueur (pub, mode, tee-shirts, etc.). Elle est, en soi, indifférente.*

Le sourire de Dreyfuss a d'autres raisons. C'est un sourire pour le photographe de plateau. Sa fonction est d'être distribuée aux revues de cinéma, dérisoires supports, qui aimeraient mieux une photographie de la scène même du film, ou mieux, un photogramme tiré du film même. Sa fonction est de dire, avec un sourire, que la machinerie (trucages, décors) mise sur pied et en branle pour le film est vraie, que la cage est vraie. La photo de plateau, c'est la manière pour Hollywood de donner à voir non le procès de travail (les coulisses), mais la réalité de ce qui va être gâché pour *le film*, et, via *ce gâchis*, d'un pouvoir de gâcher *qui est le dernier mot des métropoles impérialistes en matière d'images et de sons.*

2

Il y a une mise sur rails du film-catastrophe, à laquelle *Jaws* obéit.



« De tous ces êtres humains, qui remuent les quatre membres dans ce continent peu ferme, les requins ne font bientôt qu'une *omelette sans œufs*, et se la partagent d'après la loi du plus fort. » (Lautréamont, *Maldoror*, II, 27.)

1. Ouverture. La nuit, sur une plage : des jeunes chantent, boivent, fument. Eméchés (défoncés ?), deux vont pour se baigner nus et se promettre bien du plaisir. Vexée, la mer(e) délègue son requin et envoie ses dents. De celle qui « fut la première » et qui crawle avantageusement sur les affiches du film, il ne restera au matin qu'un tas de chair immonde. A partir de là, tous les rapports sexuels sont suspendus. Au cours d'une scène grotesque, la femme du flic propose à son mari « de se saouler et de batifoler ». Haut-le-cœur du flic et rire des spectateurs : ignore-t-elle, cette idiote, qu'elle pourrait bien « être la deuxième » ? Les rapports sexuels (et aussi le plaisir qu'ils promettent) sont donc suspendus jusqu'à ce que l'abjecte mais intelligente bête (de la matière grise, que de la matière grise) explose en une poudre rougeâtre. Le requin est un tigre de papier.

2. S'il y a quelque part — en dehors du discours réac(tif) qui les couple toujours — un lien, un seul, entre pornographie et violence, c'est que dans la logique du film-catastrophe (qui est aussi la logique de l'impérialisme U.S. : la politique du pire), elles sont exclusives l'une de l'autre. S'il y a la violence, il n'y aura pas la pornographie, puisque c'est la menace pornographique que la violence vient punir, puis conjurer. Déjà, dans la débile *Tour infernale*, c'est parce qu'un fils à papa (un rien efféminé) drague inconsidérément (gardons à la métaphore sa saveur nautique) qu'il commet la négligence criminelle qui cause le sinistre. Il y mourra d'ailleurs (non sans avoir fait la preuve de son incurable bassesse), comme y périra un couple qui s'aimait, illégitime et incognito, alors que le feu s'est déjà déclaré et que le spectateur a compris, *lui*, qu'on n'était plus dans la logique du batifolage (du *fool around)* mais dans celle de la violence.

Pas de n'importe quelle violence, néanmoins. Feu, mâchoires, terres tremblantes, servent à re-souder la communauté, pas à coups de sexe (qui n'en soude que deux) mais à coup de sublimation paranoïaque (qui en apeure beaucoup). Autrement dit, et ce n'est pas le moins inquiétant de l'histoire, « les enfants boivent (ou baisent, ou fument) et les parents trinquent ». (*Cf.* le bébé cruel de *It's alive.)*

3. Au lieu des rapports sexuels suspendus s'installe un «trois hommes dans un bateau » du compagnonnage homosexualisant, avec fins nobles et violence viriloïde. On sait que ce compagnonnage se définit, aux U.S.A., d'exclure deux races méprisées : les femmes et les politiciens (soupçonnés d'avoir accès à des types de jouissance autres, louches au regard des mâles). Il s'agit aussi de

souder une triple alliance, celle du chasseur, du scientifique et du flic. Alliance qui revêt un caractère de classe : Quint, le prolo-qui-se-tient-mal-en-société (joué par l'acteur shakespearien Robert Shaw) et deux représentants des classes moyennes (universitaire rêveur et flic modeste, presque raté) contre la pourriture du fric : promoteurs touristiques assoiffés de profits, masses baigneuses irresponsables et boudinées, maire véreux. Il s'agit, enfin, de souder la salle de cinéma, d'en faire un collectif de trouille, matraqué comme jamais par une campagne publicitaire qui la rend aussi incapable d'échapper à *Jaws* (le film) que les figurants du film au requin.

4. Ce « Hou ! fais-moi peur ! » est donc lourd d'un « Comment les rassurer ? » et d'un « Quel prix payer ? ». A un désir mal placé (ces jeunes qui fumaient la nuit en se lançant des yeux et que la fiction va écarter) va se substituer un désir plus socialisable, désir d'en finir avec l'horreur, désir du retour à la normale. C'est là, on le sait, la fonction des films-catastrophes. *Mais ce n'est pas la seule : ce qui est donné du même coup à désirer, c'est la normativité.* Ce en quoi ce cinéma fascise.

Qu'est-ce qui fait peur à plus de trois cent mille spectateurs hebdomadaires ? Et de quoi se rassurent-ils ? De la mise en scène d'une violence qui, comme l'indique justement Alain Bergala *(Le Monde diplomatique*, janvier 1976) « garantit les conditions mêmes du plaisir du spectateur et son adhésion ultérieure à toute incarnation de la contre-violence ». Il n'y a qu'à voir du côté des Eastwood, Bronson and Co pour n'en pas douter.

C'est l'inusable cri du juteux qui dit : « Je ne veux voir qu'une tête ! » Rien qui fasse saillie ; un corps (d'armée, social), plein, lisse, homogène. Un corps qu'on peut comparer à un cercle qui se ferme presque, sauf en un endroit où ça bée. C'est à cet endroit que le requin se présente ; il y est ce que Lacan définit dans le « schéma de la nasse » comme l'obturateur, l'objet *a*. *Qui* est le requin ? Rien de plus que l'actualisation — venue de l'extérieur de la nasse — de ce qu'il y a quelque chose de pourri à l'intérieur qui attire le poisson. Ce quelque chose de « pourri », c'est l'ennemi intérieur et cet ennemi intérieur, c'est, dans l'imaginaire et dans l'idéologie fascistes, tout ce qui jouit. Jouissance *supposée* des jeunes du début (ces jeunes qu'un autre film : *Les derniers cris de la savane*, montre à Woodstock comme une tribu (re)devenue sauvage dont les modes de jouissance sont à la fois mystérieux et répugnants), jouissance avérée du duovidu asocial que forment le chasseur et le scientifique. Car rien n'oblige Quint à s'obstiner dans la chasse sinon l'issue fatale qu'il y devine : être incorporé par le grand Blanc. Rien n'oblige l'autre à aller reproduire au fond de l'eau et au nez du requin le cube (la cage) scénographique du Quattrocento. C'est un cinéphile évidemment. Ni lui, ni Quint ne tueront la Bête, mais ils auront socialisé un peu de leur jouissance .

5. Un imaginaire fascisant, ça se met en scène. Assez simplement. Cela consiste à tout filmer (événements, figurants) de deux — *et de deux seuls* — points de vue : celui du chasseur et celui du chassé. Il n'y a pas d'autre point de vue possible (spatial, moral, politique), pas d'autre place pour la caméra, donc pour le spectateur, que cette double position (où l'on reconnaît la relation duelle, en miroir, qui fonde l'imaginaire). On parle avec légèreté d'identification si on n'a pas vu que dans ce genre de films *l'identification se fait au couple chasseur/chassé*, avec vacillement spéculaire, court-circuit du savoir et du point de vue moral, perte de tout point de repère, mise dans la peau grise de l'autre, bref, tout ce qui conduit à une totale *irresponsabilisation*. Dans le battement de ce double point de vue, la caméra est à la place de l'enfant qui se baigne et pour qui le requin n'est qu'un triangle noir qui file, mais elle est, dans le plan suivant, à la place du requin pour qui la jambe de l'enfant n'est que ce qui dépasse.

Serge DANEY.

Le familier inquiétant [1]
(Jeanne Dielman)

par
Danièle Dubroux

Parler de l'enfermement de la femme, enfermement social, enfermement spatial, enfermement temporel (un temps mesuré, compté, invariable), c'est aboutir au « grand enfermement », celui qui mène à la prison ou à l'asile, ces lieux sûrs où d'autres prendront en charge (enfin) pour elle, son enfermement, son internement donc.

Cette fin qui est l'aboutissement logique et cependant hors-champ du film de Chantal Akerman, est une fin tragique, pathétique, classique (le meurtre et/ou la déraison dans la tragédie classique). Mais attention, car l'héroïne de ce film, Jeanne Dielman, n'est en rien une de ces figures douloureuses archétypales de la souffrance humaine (les grandes douleurs humaines), mises en scène depuis l'orée du théâtre antique, ce n'est qu'une ménagère, une mère au foyer, une de ces ombres furtives ou bonasses que l'on côtoie chez l'épicier ou à la sortie des écoles. Elle n'a rien à voir avec le devant de la scène, elle est ailleurs, elle est en nous, elle est notre mère, nos mères, étrangement portée au spectacle, à l'écran, dans ses gestes quotidiens, mille fois répétés et qu'on regarde enfin, ces gestes qu'on interroge.

Jeanne Dielman est une femme comme des milliers d'autres, insérée dans cette seule pratique sociale ou plutôt asociale qu'est la famille, dans ce lieu clos qu'est l'appartement familial[2].

1. Dans son étude sur *Das Unheimlich*, traduit en français par *L'inquiétante étrangeté*, Freud répertorie dans les dictionnaires de langue allemande, les différents sens du mot *heimlich* et de son opposé *unheimlich* : ce qui ressort de cet inventaire est que le mot *heimlich* évolue par nuances successives jusqu'à un sens qui coïncide avec son contraire ; *heimlich* : familier, confortable, apprivoisé, aimable, mais aussi, caché dissimulé dangereux (ce second sens étant celui qu'a d'habitude l'*unheimlich*).

Dans une interprétation plus récente, celle de Schelling, l'*unheimlich* serait tout ce qui aurait dû rester caché et un jour se manifeste.
« Nous appelons cela « unheimlich ». Vous l'appelez « heimlich ».. En quoi trouvez-vous donc que cette famille ait quelque chose de dissimulé, de peu sûr ? » (Gutzkow 2, 61).

2. L'appartement dans le film est connoté univers carcéral comme hors-champ d'une instance supérieure (et occulte) qui aurait pensé, programmé les horaires, les activités, circonscrit les déplacements de Jeanne dans des limites impératives à l'intérieur et à l'extérieur (le tour du pâté de maisons le soir, les commissions le matin, dans un rayon d'à peu près 300 m, avec une permission de sortie le troisième jour pour la recherche d'un bouton).

Chacune y retrouve cette *« compulsion de répétition »* à l'accomplissement des tâches ménagères, qu'on nous a inculquée avec plus ou moins de réussite, mais dont il n'est pas si facile de se débarrasser tant elle fonctionne quelque part comme défense, comme rempart d'un territoire (la cuisine !) conquis.

Dans ce territoire familier, chaque objet a sa place assignée, ordre rigoureux, révélateur d'un certain ordre social, où *tout doit rester à sa place :* la brosse à vaisselle accrochée au-dessus de l'évier, le cirage dans le placard sous l'évier, les torchons à droite de l'évier, la soupière sur la table de la salle à manger, les bibelots dans la vitrine, la serviette sur le lit..., tout comme le fils doit rester le fils dont on raccommode les boutons, à qui on fait le lit, à qui on cire les chaussures, qu'on nourrit bien (plus que soi) mais avec qui on ne parle pas de ces choses-là (de sexe, par exemple, quand le deuxième soir il fait une tentative de la brancher sur le sujet), et la mère doit rester la mère, servitude, devoir, toujours là, toujours prête, toujours propre, exemplaire de propreté.

Elle règne sur un univers d'objets, de choses dociles entre les seuls témoins de sa vie, seuls signes de sa maîtrise du réel (c'est en effet quand elle ne pourra plus constater cette maîtrise qu'elle va sombrer, puisque c'est son seul lien à l'extériorité, à la réalité tangible du monde).

Son circuit journalier est fait d'ombre et de lumière, Jeanne éteint chaque pièce derrière elle (économie de bouts de chandelle), elle fait le noir autour d'elle (noir sur le monde extérieur), la seule lumière est faite pour éclairer le *rituel,* rituel des tâches ménagères, de la cuisine qu'elle accomplit avec un soin, une précision fascinante de magicienne, « les doigts de fée de la ménagère » ou « la fée du logis », formules significatives qui prennent ici leur sens propre d'une sur-nature, d'une hors-nature (la fée), tant est la perfection.

Jusque-là tout est *« heimlich »*, c'est-à-dire : *« rappelant la familiarité du foyer, éveillant un sentiment de bien-être paisible et de sûre protection comme celle qu'offre la maison confortable et enclose »* (dans le Forster).

Cependant, l'après-midi, Jeanne Dielman fait des passes (ce qui la distingue apparemment du commun des ménagères !), elle concilie de ce fait deux statuts antinomiques dans notre société où l'on se plaît à bien marquer les deux poids, deux mesures : la mère au foyer/la prostituée, le rassurant paradigme.

Le client de l'après-midi, elle le reçoit dans la chambre conjugale, « elle y passe » pourrait-on dire, comme beaucoup de femmes « accomplissent leur devoir conjugal », distante, sans plaisir, simplement elle échange son corps contre l'argent du ménage pour payer les études du grand fils, parallèle avec la situation de l'épouse au foyer assignée au même rapport époux/argent que Jeanne Dielman avec ses clients, tout se passe dans la maison, avec la plus grande dignité et propreté (la serviette sur le lit), la femme est monnayée pour ses bons services (l'argent des passes est déposé dans le « réceptacle familiaris » : la soupière).

C'est là que s'immisce l'autre sens de l'*« heimlich » : « secret tenu caché, de manière à ne rien en laisser percer, à vouloir le dissimuler aux autres », « un rendez-vous heimlich* (clandestin) ».

La mère cache au fils cette autre vie, celle du sexe, la bienséance veut qu'on cache la sexualité des parents (c'est sale, ou c'est dangereux !) aux enfants.

C'est à la veille du troisième jour que commencent les « contre-temps », les patates brûlent, elle n'a plus le temps de se laver, il y a un retard entre les plats, désengrenage du temps, quelque chose d'*« unheimlich »* (d'inquiétant, d'anormal) s'est glissé dans la machine, dans l'automatisme des mouvements.

3. Sur le rituel obsessionnel, quelques signes manifestes dans le film : l'obsession du lavage des mains, le pliage. Jeanne plie tout (vêtements, vieux papiers, journaux) et le périple à la recherche d'un bouton qui doit être absolument identique aux autres

Le lendemain, le troisième jour (le décodage se précise), et ce qui est pire elle est en avance, en avance, cela veut dire qu'il y a des *temps morts*, où les prescriptions obsessionnelles viennent à manquer. Ainsi le rempart s'effondre (long plan de Jeanne effondrée dans le fauteuil, un chiffon à la main).

Ce sont des gestes insignes (ils deviennent signes, indices dans le film) qui vont traduire la ligne de fuite, le décodage du réel : le café ne passe plus (elle le jette à trois reprises) ; un couvert lui glisse (lui fuit) des mains ; elle oublie de se boutonner (connoté : elle oublie de se fermer, de se préserver, béance où va s'instaurer la pénétration du corps étranger l'autre moi, l'Autre, c'est-à-dire aussi l'autre, le client du troisième jour par qui s'introduit le plaisir, envahissement du plaisir incompatible avec le désir refoulé).

Il force le barrage des « deux Moi » (la pulsion destructrice du refoulé resurgit avec cette violence de l'appel au meurtre), et Jeanne tuera le client du troisième jour. Elle n'a rien à voir avec le profil du criminel, elle nous est trop « familière » ; elle a à voir avec la transgression ultime, déraisonnable, d'un ordre de son ordre (au sens d'ordre moral et de quelqu'un d'ordonné, méticuleux).

Ainsi toutes choses familières, la maison, le foyer, versent dans l'« *unheimlich* », (mains tachées de sang, obscurité, silence), cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, apprivoisées ; l'intime de la maison (de la femme) qui après avoir subi le refoulement, un jour fait retour.

Le temps du meurtre (une seconde dans l'économie du film qui dure 3 h. 20), on est passé dans l'anormalité, contenue, potentielle, dans le normal (dans la norme).

« L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement « l'Inquiétante Etrangeté » *est de laisser douter le lecteur (le spectateur) qu'une certaine personne qu'on lui présente soit un être vivant ou bien un automate. »* (Freud.)

Danièle DUBROUX.



Le détour par l'enfance
(La Cecilia)

par
Pascal Kané

Tout geste de clôture, toute délimitation de l'espace au cinéma, se double, on le sait, par-delà une fonction évidente d'abstraction, d'un enjeu proprement cinématographique : le rapprochement du lieu de la fiction et du lieu du tournage, des actions entreprises et du film en train de se faire. L'enclave est toujours modèle réduit, enclos analytique, scène de théâtre... Cette superposition, aujourd'hui assez banale et fort ennuyeuse dans ses intentions documentaires, n'intéresse au fond Comolli qu'en ce que l'un et l'autre, le tournage et le lieu clos de la fiction, se rapportent à un même thème qui se retrouve à ces deux niveaux : celui du *jeu*.

Tournage et fiction ne renvoient donc pas l'un à l'autre en un jeu de miroirs faussement éclairants mais fonctionnent plutôt comme deux approches possibles de ce thème qu'ils expriment complémentairement. Peut-être d'ailleurs faudrait-il parler de quelque chose de plus que d'un thème, car le jeu n'est pas seulement représenté (dans la fiction) mais pratiqué (au tournage), c'est-à-dire nécessite le recours du cinéma : la représentation du jeu est elle-même une autre sorte de jeu.

Le jeu n'est donc pas une activité *parmi* d'autres ; pas de dehors du jeu d'où celui-ci pourrait être nommé en tant que tel ; le projet de Rossi, l'installation de la colonie, le film le reproduisent à chaque niveau.

Le jeu produit son *aire*, qu'on l'appelle plateau ou territoire de la colonie. C'est même comme ça que ça commence toujours, le jeu, par une privatisation

d'un lieu, un isolement. A quoi joue-t-on sur cette aire ? On l'a dit, le jeu n'est pas qu'un thème : *tout* va être sous le signe du jeu, seule loi à observer, seule raison d'être ensemble (personnages ou équipe). Et donc d'abord ce qui s'y prête le moins, ce qui est l'anti-jeu par excellence : le travail.

On va jouer à travailler, s'y essayer au gré de ses envies, donner un coup de main ici et là pour le plaisir, expérimenter des activités nouvelles, en amateur (et l'amateur est bien celui qui jouit de son travail), passer d'une activité à une autre (rien n'y déplaît plus que la spécialisation à laquelle on doit parfois recourir)... Le travail a cessé d'être une activité pesante, laborieuse (tout au moins à l'intérieur de la colonie ; au dehors, c'est bien autre chose : voir les scènes à la carrière de pierre surveillée par l'armée, ou les esclaves). Dans l'enclos de la Cecilia, travailler est devenu quelque chose de toujours renouvelé, de léger, d'amusant... Enfin, dernière jouissance, on parle le travail, on le met en représentation, on le théâtralise, ce qui, au fond, est une bonne affaire : représenter le travail finit par équivaloir à son effectuation. *Pas de réelle frontière, à la Cecilia, entre faire les choses et les représenter.*

Et aussi bien : le cinéma non plus, n'est pas un « vrai » travail. Faire un film, jouer, diriger, c'est *ne pas* travailler.

Or, qu'est-ce que le travail, sinon le signe, irréfutable, sans appel, *que l'on est un adulte ?* Et qu'est-ce que le jeu, sinon une fin de non-recevoir un peu aberrante, le refus absurde et enfantin d'en être un. A travers le jeu, donc, quelque chose va être violemment positivé dans le film de Comolli : c'est l'enfance.

Non pas une enfance assujettie au monde adulte, mais au contraire, se coupant de lui : l'aire du jeu enfantin est bien cet espace autonome d'où toute autorité adulte est exclue, à l'intérieur duquel toute chose est à l'instant ce qu'on décide qu'elle soit, où la parole enfantine règne en maîtresse : on y mime les activités adultes à l'abri de toute sanction (rentabilité, etc.) : les mots peuvent encore être confondus avec les choses.

Accordé par l'empereur du Brésil Pedro II, Palmeira, le territoire de la Cecilia, se conforme en effet à ce statut. Zone « libérée », vivant dans le suspens de la loi, les discours des protagonistes n'y sont assujettis à aucune sanction immédiate du réel (l'expérimentation, le tâtonnement sont inscrits dans les données) : la parole ne coûte pas encore. Au dehors, par contre, c'est toujours la loi qu'elle véhicule : ainsi la décision de l'empereur ou l'imposition sans appel du prix des outils aux colons par les marchands autochtones.

Mais à l'intérieur, pas de comptes à rendre (sinon à la mère), aucune parole qui ait durablement barre sur une autre (la compétence, généralement respectée, n'assure aucunement la maîtrise : comme dans le jeu enfantin, la mutiplication des signes de rationalité est avant tout facteur de jouissance). Seul compte le respect des règles du jeu : d'où le conflit entre anciens et nouveaux colons, entre bons et mauvais joueurs, ou plutôt entre vrais et faux : les nouveaux venus, imprégnés de principes familialistes, restent dominés par la loi « adulte » du dehors, laquelle contredit le principe même du jeu (qui implique : mobilité des places des partenaires, et abolition de leur hiérarchie).

Quant à Rossi, sa place n'est pas celle d'un maître mais d'un initiateur, d'un meneur de jeu, plus expert peut-être que les autres, mais soumis aux mêmes règles qu'eux (de même au baccara, celui qui « tient la banque » continue-t-il à jouer lui aussi). Mais il est aussi, de tous, le plus pur joueur, celui qui refuse le plus obstinément de répondre aux signes inquiétants venus du dehors et qui menacent l'aire de jeu, celui qui veut à toute force rester enfant.



Et aussi bien : pas de maîtrise dans la mise en scène cinématographique, mais une indécidabilité fondamentale : là aussi : une autre logique. L'« Art » est un jeu en marge de la loi, filmer c'est aussi faire l'enfant : suivre son idée, faire régner sa parole à l'abri du réel.

Ce que je m'efforce ici de démontrer ne risque-t-il pas de rencontrer une objection sérieuse ? Cette valorisation de l'enfance ne recouvre-t-elle pas, au fond, un thème régressif et nostalgique qui surimpressionnerait malencontreusement le véritable sujet du film, l'anarchie, thème adulte, « sérieux », lui ?

Cela implique que l'on définisse un peu mieux l'enfance, ou la conception de l'enfance ici à l'œuvre. L'idée fausse est, je crois, de voir dans l'enfant un petit autre impuissant, passif, à l'écart du monde mais soumis par ses besoins aux adultes, et aux désirs infimes. L'enfance peut être au contraire un âge d'une intense activité ; c'est le temps de l'exploration des connaissances, de l'expérimentation des discours. C'est l'âge où la vie intellectuelle est toute-puissante, où les *idées* règnent sans partage, où les désirs trouvent une scène appropriée où s'assouvir (par opposition au monde adulte, domaine de la formation de compromis). C'est de cette enfance-là qu'il s'agit, une enfance dont on voit mal qu'on puisse se dispenser de la « revisiter », si l'on s'interroge sur l'origine de ses propres idées, de ses propres désirs. D'autant que l'enfance est aussi pour le sujet le moment de la formation de tout projet, et tout particulièrement d'un projet artistique. Revenir sur l'enfance procède donc d'une démarche forte, « antinévrotique » si l'on peut dire, d'une mise à nu.

Que cette enfance-*là* ne soit pas sans rapport avec le mouvement anarchiste, en tout cas avec celui décrit par le film (qui se distingue des thèses de Bakounine et se rapprocherait plutôt de celles de Fourier), et que le projet fondamental de Rossi, vivre selon ses idées, recoupe l'un et l'autre, ôterait toute fonction régressive à la représentation de l'enfance, d'autant que ce n'est pas l'enfance en elle-même qui intéresse Comolli, mais *la possibilité* de l'enfance chez l'adulte.

Le film se termine par la dissolution de la colonie par l'officier brésilien, qui interrompt la représentation théâtrale, et par la nécessité pour les colons de s'intégrer au Brésil. Ce geste ouvre une crise : l'aire de jeu dissoute, il va réellement falloir devenir adulte, vivre sur la terre du « père » loin du monde maternel. Ne pas oublier le passé, mais s'en servir autrement : ne pas être adulte contre ou sans l'enfance mais avec elle, ne pas être seulement enfant ou adulte *mais s'approprier sa propre histoire.*

Pascal KANE.



NATIONALITE : IMMIGRE

de Sidney Sokhona

Entretien avec Sidney Sokhona

Cahiers : **Est-ce que tu peux faire un rapide historique de ton film, depuis l'embryon de scénario jusqu'à sa réalisation ?**

Sokhona : Le film actuel n'a rien à voir, ou presque, avec l'ancien scénario. A l'époque, je voulais absolument faire quelque chose. J'ai rencontré Rouch, et je lui ai dit que je voulais faire un petit film sur l'immigration. Il m'a dit de faire un synopsis. Moi, je voulais faire un film de fiction, ce qui, à l'époque, (vers 1964-1965) était impossible. Depuis, j'ai beaucoup changé, par rapport à moi-même et à l'ancien scénario. En 1970, je suis devenu locataire du Foyer Riquet où il y eut une grève des loyers. L'idée était de faire un film sur cette grève. Nous n'avions pas d'argent, tous les techniciens qui ont travaillé sur le film l'ont fait sur leur temps libre et sans rémunération. Même chose pour les acteurs et pour les travailleurs que l'on voit dans le film. Dans le film, je joue mon propre rôle ; j'aurais voulu que quelqu'un d'autre le joue, mais je ne pouvais pas mobiliser un travailleur comme ça, sans le payer.

Cahiers : **Dans le premier projet de scénario, est-ce que tu pensais t'impliquer autant que tu l'as fait pour ce film ?**

Sokhona : Non. Je voulais faire un film de pure fiction, avec des acteurs. Je ne voulais pas y être en tant qu'acteur, parce que j'avais alors ce souci de savoir ce qui se passe derrière la caméra.

Cahiers : **Tu peux nous dire les différences entre ce projet de 1967 et le film d'aujourd'hui ?**

Sokhona : La grande différence, c'est à mon avis la grève du Foyer. En 1967 le cinéma « militant » n'était pas très développé. Comme n'importe quel immigré, j'étais attiré par le cinéma classique, commercial, celui des Grands Boulevards. Mais, du fait d'avoir participé à la grève de ce foyer pendant deux ans, j'ai beaucoup changé. L'autre film aurait été le récit des difficultés pour arriver en France. Ça aurait peut-être été intéressant, mais sans la prise de position politique claire de *Nationalité Immigré*.

Pour ce film, je voulais au début le centrer uniquement sur la grève des loyers au Foyer Riquet, sur les problèmes entre les vieux et les jeunes, entre les différences langues, etc. Mais au cours des deux années de grève, ces problèmes ont été dépassés. Il fallait tenir la grève, ne pas casser l'unité née dans la lutte. Il y avait aussi, pour faire le film, un problème d'argent. J'ai été un peu dépassé par les événements puisque tous les gens du Foyer ont été relogés avant que j'aie eu le temps de finir le film. C'est ce qui m'a amené, fin 1974 et 1975, à filmer autre chose, pour essayer de faire tenir le tout.

Cahiers : **Combien de temps a duré la fabrication du film ?**

Sokhona : Le projet a été fait en 1970, avec l'aide du GREC. Mais on a commencé à tourner la première scène de *Nationalité Immigré* sans savoir si on n'allait pas faire un film de dix minutes, faute d'argent. On a commencé à tourner en 1972, puis en 1973, 1974, 1975. A l'époque, j'étais téléphoniste, je gagnais 2000 f par mois. Il fallait travailler deux, trois ou même quatre mois pour pouvoir tourner une séquence. C'est ce qui a fait que le tournage a été aussi long. Les gens qui ont participé au film étaient d'accord avec son esprit, ils savaient qu'ils ne seraient pas payés. On a pu finir le film un peu plus tôt parce que Rouch nous a prêté sa salle de montage et que sa monteuse est venue travailler sur le film, après ses heures de travail.

Quant au matériel, la faculté de Vincennes nous a prêté une caméra pendant une semaine. Autrement, le reste du temps, on a dû louer le matériel, ce qui revenait à peu près à 600 F par jour. (Mais il fallait laisser 2000 F de caution.)

Cahiers : **Est-ce qu'à ce moment-là et par la suite, tu avais vu des films qui traitaient de l'immigration ?**

Sokhona : J'ai vu beaucoup de films. Avant de tourner *Nationalité Immigré*, j'avais travaillé au film de Med Hondo, *Les Bicots Nègres*. Auparavant, j'avais vu *Soleil O*, j'avais discuté avec Med et il était d'accord avec mes critiques. Il m'avait dit qu'il avait envie de faire un film sur toute l'histoire de l'immigration et j'ai travaillé avec lui pour plusieurs séquences. Sinon, j'avais vu d'autres films sur l'immigration qui étaient intéressants du fait même qu'ils traitaient de ce sujet. Mais par rapport au public immigré que ces films visaient, ils avaient un défaut, c'est qu'il y avait toujours un large commentaire qu'un très faible pourcentage de travailleurs pouvaient suivre. C'est ce qui m'a amené à faire un peu de fiction pour que ceux qui ne peuvent pas suivre au commentaire, puissent suivre à l'image.

Cahiers : **Est-ce qu'il y a eu une demande explicite de la part des grévistes par rapport au film ?**

Sokhona : La demande n'est pas venue des travailleurs. Il y en avait même qui étaient contre le tournage. La raison en était que, pendant la grève, on a vu débarquer des équipes de la télévision, des journalistes, qui ont donné une certaine image de l'immigration. Quand ils ont vu, au moment du tournage, qu'il y avait avec moi une équipe française, certains ont pensé qu'elle s'était servie de moi pour pénétrer dans le Foyer. Il y a donc des travailleurs qui ont refusé d'être filmés. Moi, je n'ai pas voulu les filmer en cachette et je n'ai pas insisté. Maintenant, certains d'entre eux qui ont vu le film regrettent d'avoir refusé d'y participer, car cela aurait pu fournir davantage d'exemples concrets. Le fait qu'ils disent ça est pour moi une chose très positive.

Donc l'idée est venue de moi, au départ. Mais pour certaines scènes, il a fallu discuter pendant trois ou quatre jours avant de pouvoir filmer. Par exemple, pour la scène du Foyer même, ils ont refusé de se laisser filmer sur leur lit, parce qu'ils ont dit : les Français vont croire qu'on aime être dans la merde, etc. On a discuté et on leur a dit que les Foyers, on ne les avait pas ramenés d'Afrique, mais qu'on les avait trouvés sur place. Tout ça a été discuté. Ça prouve aussi les inégalités de la prise de conscience chez les immigrés : beaucoup ne voyaient pas la nécessité du film. J'étais passé par la même attitude, quand j'étais influencé par le grand cinéma commercial. La plupart des immigrés vont voir ce cinéma, le cinéma karaté, etc. Et ces films sont souvent projetés par la Préfecture dans les Foyers mêmes.

Cahiers : **Est-ce que tu pourrais préciser cela : comment la Préfecture prend en mains la programmation dans les Foyers ?**

Sokhona : Le Foyer où je suis, le nouveau Foyer Riquet, a été construit par une société privée et est géré par la Préfecture, comme la plupart des nouveaux Foyers, d'ailleurs. Ils y font de l'animation culturelle. Tous les samedis, il y a quelque chose qui se passe : on fait venir une équipe d'illusionnistes, on projette des films. Jusqu'ici j'ai assisté à trois projections : *Gant de cuir contre karaté, Il était une fois Sabata,* et *Shaft,* avec un acteur noir américain. Or ces films ont été tournés en 35 mm et la Préfecture a des copies 16 mm, qu'elle projette dans les Foyers gratuitement. Il y a eu des travailleurs nord-africains qui ont fait une liste de films qu'ils voulaient voir, où ils disaient : on veut tel ou tel film algérien. Mais la Préfecture a sa propre programmation. Il paraît qu'ils ont un budget de 14 millions d'anciens francs rien que pour la programmation culturelle dans la région parisienne. Un film africain a été interdit parce qu'il y avait eu une critique favorable dans **Libération**. L'animateur est français, payé par la Préfecture, il n'avait pas vu le film, il croyait que c'était un documentaire.

Cahiers : **Au cours d'un débat au « 14 juillet », quelqu'un t'a dit : ton film est trop intellectuel...**

Sokhona : Je ne partage pas ce point de vue. D'abord parce que je ne suis pas un intellectuel moi-même. Ce qu'il faut voir, c'est que la Préfecture cherche à conditionner les travailleurs immigrés dans les Foyers mêmes, avec tous ces films gratuits, à domicile. Pour moi, le seul moyen de lutter contre ce type de projections, c'est de projeter d'autres films, dans d'autres Foyers et de discuter avec les gens après. Leurs réactions ne sont pas les mêmes qu'après un film karaté. Les immigrés ne se déplaceront pas pour aller voir *Nationalité Immigré* à la Bastille, parce qu'ils sont conditionnés sur place, gratuitement. Nous allons essayer d'aller de Foyer en Foyer pour projeter le film, les samedis et dimanches.



Cahiers : **Avez-vous déjà eu une expérience de ce type ?**

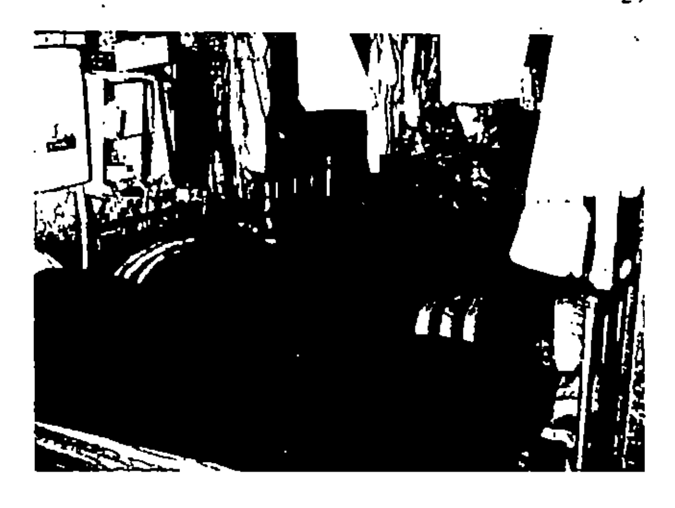
Sokhona : Non. On voulait le projeter d'abord au Foyer Riquet, mais la Préfecture l'a interdit, parce qu'il n'avait pas encore le visa de censure. Il y a eu des projections privées pour les immigrés. Ils n'ont pas émis de critique majeure au film, mais j'essaie chaque fois d'expliquer le pourquoi de telle ou telle scène. Sinon, le public du « 14 juillet » est un public en majorité français, et là aussi, on fait un débat tous les soirs. Le film embraye en général sur autre chose, sur les problèmes actuels de l'immigration.

Cahiers : **A Vincennes, il y a eu des gens qui disaient : pourquoi un film sur l'immigration, qui ne dégage pas d'idée générale, globale ?**

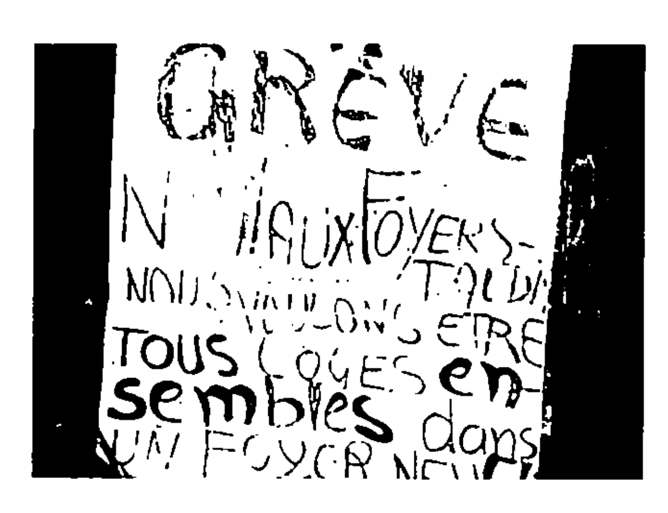
Sokhona : J'ai évité de poser ce type de problèmes pour deux raisons. La première est qu'il fallait tenir compte du niveau de prise de conscience des immigrés mêmes. Avec quels mots d'ordre, sur quel ton parler ? C'est vrai qu'on n'insiste pas beaucoup sur la question : « Pourquoi l'immigration ? », vue du côté africain. Mais d'abord, on n'avait pas les moyens d'aller sur place. Ensuite, mettre quelqu'un devant la caméra pour qu'il l'explique, même avec une analyse claire, cela, les immigrés n'en n'auraient pas voulu. Ils auraient préféré des images précises. Il faut partir de choses très simples et ne pas se faire d'illusions : la prise de conscience chez les immigrés est très limitée, seule une frange réfléchit sur ces problèmes. Même après la grève du Foyer Riquet, le niveau de prise de conscience ne s'est pas élevé automatiquement. Dès que les gens ont été relogés, c'est un peu retombé. L'immigration n'est pas révolutionnaire en soi, elle se pose seulement des questions concrètes. Très peu d'immigrés parviennent à lier leurs conditions de vie à leur venue en France, et à avancer politiquement.

Cahiers : **Une chose qui nous paraît très intéressante dans ton film, c'est qu'il évite deux pièges, celui du misérabilisme et celui du discours planétaire.**

Sokhona : Le problème de la misère dans les Foyers a été très utilisé par des organismes de type humanitaire, mais qui ne vont pas plus loin que ça. Ils cautionnent une certaine idéologie. Ils ne pensent pas que les gens peuvent s'organiser eux-mêmes pour que ça change. Aussi, quand je montre le Foyer, je le fais avec une idée précise en tête. Ce n'est pas la peine de s'attarder là-dessus. J'ai aussi essayé d'éviter de faire un grand discours. Il faut essayer de montrer plus en images qu'en discours. Si on amène un discours, il faut qu'il soit complémentaire de l'image et il ne faut pas essayer de conclure avec le discours. Sinon, on oublie tout ce qu'il y a de concret dans l'image, et on donne une autre idée, trop générale, et c'est grave pour ceux à qui on veut donner l'exemple. Par exemple, il y a des grèves en ce moment dans les Foyers Sonacotra. Les travailleurs y ont donné une orientation de lutte tout autre que dans le cas de la rue Riquet. Ils ne luttent plus uniquement pour un autre Foyer, ils parlent du racisme, du flicage dans les Foyers, ils essaient de se lier avec les mal-logés français.



Cahiers : **Dans ton film, les gauchistes sont vus d'un point de vue interne à l'immigration. Il y a un travail sur la représentation des gauchistes et des intellectuels français.**

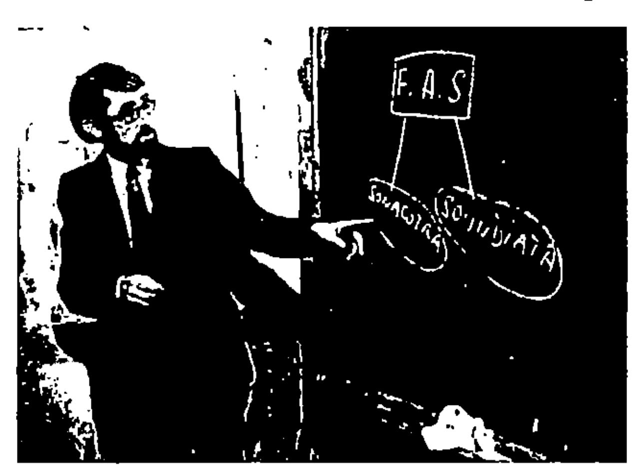


Sokhona : Dans le film, je ne montre ni sympathie ni mépris pour les gauchistes. J'essaie de montrer comment je les vois. Il faut essayer de comprendre comment les gauchistes ont pu commettre certaines erreurs lorsqu'ils sont arrivés dans les Foyers. Par exemple, au Foyer Riquet, la grève qui s'est déclenchée était une grève sauvage, avec un assez faible degré de politisation. Les immigrés n'étaient pas capables de corriger les erreurs faites par les gauchistes, et même de leur en parler, de leur dire : soutenez-nous sur nos propres mots d'ordre. Parce que les immigrés n'avaient pas de mots d'ordre dont ils étaient sûrs politiquement. Ils savaient qu'ils voulaient un autre Foyer qui viendrait mettre un terme à leurs problèmes, avant de penser qu'ils participaient à une lutte politique. De ce fait, les gauchistes ont pu faire passer leur idéologie. « Ça faisait bien » que chaque organisation ait « ses » quatre ou cinq immigrés.

Ce n'est que la deuxième année de grève que la politisation a fait des progrès, que des travailleurs ont pu entamer un dialogue avec les gauchistes, leur dire parfois : on n'est plus d'accord avec vous, sur tel ou tel point. C'en est arrivé au point où les immigrés ont décidé de distribuer eux-mêmes un tract dans un marché, comme on le voit dans le film.



Il y a un autre aspect du problème, qui est le « discours » d'extrême-gauche. Vu leur formation théorique, les gauchistes pensaient que tous les immigrés avaient tous les mêmes problèmes. Ils ne pensaient pas la division à l'intérieur même des Foyers, que certains en exploitaient d'autres, etc. Tout ça a conduit à des erreurs. Quant à la représentation des gauchistes dans le film, j'ai eu à faire un choix entre mettre les gauchistes en scène de façon réaliste, soit de faire autre chose : c'est ce que j'ai essayé de faire avec l'image du type assis. C'est quelqu'un qui a un discours très clair, mais qui n'est pas du tout mis en pratique, et qui est coupé des masses. J'ai voulu amener les gauchistes à critiquer leur manière d'être avec les immigrés, mais aussi avec les ouvriers français, les amener à réfléchir.



Cahiers : **Ce n'est évidemment pas le type de critique que tu aurais pu faire à la gauche officielle (P.C.F., etc.) ou aux organisations humanitaires.**

Sokhona : Pas du tout. Moi, quand je m'intéresse à quelque chose, je l'évoque. Dans le film je n'évoque pas le P.C.F., ni la C.G.T. Pourquoi ? Parce que pour moi ce ne sont pas des gens qui peuvent se corriger. Tandis qu'à l'intérieur de l'extrême-gauche, il y a des gens qui commencent à voir les choses d'une autre façon. Au niveau du P.C., c'est très différent. Pendant deux ans, le fait qu'on n'ait jamais vu le P.C., même une seule fois, ça peut se passer de commentaires : pour une organisation aussi vaste, aussi puissante, ignorer l'immigration... Tandis que pour l'extrême-gauche, ils ont fait des erreurs, mais ils intervenaient quand même, et ça, c'était positif.

Cahiers : **On a un peu l'impression que ce plan du type sur sa chaise, ça veut simplement dire : son discours est suspendu, en suspens. Ça ne veut pas dire qu'il est annulé, ridiculisé, dépassé. Ça veut dire qu'il est mis entre parenthèses.**

Sokhona : C'est ça.

Cahiers : **Il y a autre chose, par exemple le fait que tu filmes un marabout. Pour des gens avec qui on a discuté du film, cela n'était pas intéressant à filmer parce qu' « on sait » qu'il y a des marabouts, et quel rôle ils jouent, etc., mais que le dire ou le filmer reviendrait à diviser les immigrés. Or, en fait, peu de gens le savent vraiment et entre savoir et voir, il y a aussi une différence.**



Sokhona : Oui. C'est un problème très grave. Parce qu'on va dire à un immigré qu'on va faire la grève des loyers, ou une grève à l'usine ou ailleurs... Alors, cela lui pose des problèmes, des problèmes très spécifiques. Par exemple, le marabout. Le marabout, je l'ai montré parce qu'il y en a des tas à Paris en ce moment. Même dans les annonces de quartiers, on trouve des photos de marabouts qui viennent chaque année d'Afrique en France, pour aller ensuite à La Mecque. Et ce sont les travailleurs qui, de La Mecque, le font rentrer en Afrique ! Donc il y a ces gens qui viennent ici qui rentrent au bout de trois ou quatre mois avec quatre ou cinq millions, et il y a des travailleurs qui restent ici six, sept ans, ou qui ont même des parents en Afrique qui voudraient aller à La Mecque. Mais le marabout s'impose tellement que les gens cotisent pour lui alors que leurs parents crèvent de faim. Il y a beaucoup de problèmes comme ça, et même parmi les Africains conscients politiquement il y a un certain conformisme : on copie. Pourquoi ? Parce que l'autre a donné 500 F pour le marabout, moi aussi je dois donner autant. Et si je n'ai pas les 500 F, je vais les emprunter. Comment est-il possible d'entrer dans la lutte avec des problèmes comme ça derrière ? C'est pour ça que j'ai évoqué le marabout. Mais il y a aussi le problème des castes. C'est qu'il y a des gens en France aujourd'hui qui sont considérés comme des esclaves : de deux types qui vont ensemble à l'usine, même s'ils font le même boulot, il y en a un qui fait la cuisine et l'autre pas. On a vu ça avec l'alphabétisation, par exemple. Il y a des gens qui voulaient aller à l'école le soir mais qui étaient obligés de faire la cuisine. Alors, ils arrivent avec une ou deux heures de retard. Et d'autres qui sont nobles, qui sont là et qui ne foutent rien du tout. Ces problèmes, qui sont spécifiques, ne sont pas encore clairs au sein de l'immigration. Bien sûr on peut dire, comme le faisait l'extrême-gauche, que « tout ça n'est pas grave, ce n'est pas le problème fondamental, l'essentiel c'est de lutter contre le capitalisme » etc. Or il est évident que ces problèmes empêchent les gens de progresser.



Cahiers : **Mais est-ce que tu crois que ton film peut aider les dogmatiques à réfléchir, à changer leur pratique ?**

Sokhona : Il y a des gens qui l'ont vu et qui m'ont dit : ton film crée une division au sein des travailleurs. J'ai dit : comment ? Ils m'ont dit : parce que tu montres le marabout comme ça, sans expliquer politiquement pourquoi il est venu en France, etc. Ce genre de réactions me permet de comprendre comment ils ont pu faire des erreurs : s'ils considèrent le marabout sur le même pied que les travailleurs qui sont obligés de lui donner 100 000 ou 300 000 f pour ceci ou cela, s'ils les



considèrent tous deux, le marabout et le travailleur, comme des prolétaires qui peuvent lutter côte à côté, moi, je pense qu'on n'est pas sortis de la merde, bon. Il y a un autre type de questions qui m'est posé par des gauchistes qui attendent un film militant avec des slogans, des mots précis : colonialisme, néo-colonialisme, etc., et qui ne le trouvent pas dans le film. Moi je dis que les immigrés n'en ont rien à foutre qu'on leur donne des définitions du colonialisme, du néo-colonialisme, etc. Ce que je fais dans le film, c'est de montrer des situations précises, à quoi ils puissent s'accrocher comme à une échelle où ils peuvent monter jusqu'à voir comment, par qui, ils sont exploités. Et que ce soit clair. Sinon on en revient toujours aux mêmes thèses : mobiliser les gens contre une certaine bourgeoisie, qui n'est pas du tout définie, contre le patron de l'usine, sans tenir compte du fait que les travailleurs dépensent la moitié de leur paie pour des trucs qui n'ont rien à voir avec ça... C'est très grave de laisser ça de côté. Bon. Sinon, cette critique que je porte là, à travers l'image du type assis, je n'ai pas voulu qu'elle dépasse ce cadre et je n'ai surtout pas voulu que d'autres s'en servent dans un but différent. Je n'ai fait cette critique que pour qu'eux commencent à se poser des questions sur les immigrés qu'ils vont rencontrer, qu'ils cessent de penser connaître les problèmes de l'immigration mieux que les immigrés eux-mêmes. Même la question du racisme, ils doivent la considérer autrement. Pour un gauchiste, un ouvrier qui dit « sale nègre », c'est forcément un type à condamner, un type passé dans l'autre camp. Alors que nous, on vit avec ça, on dort avec ça, on bouffe avec ça, et on pense qu'il faut commencer, au lieu de condamner, à chercher pourquoi ils réagissent comme ça : est-ce qu'ils sont nés comme ça ? est-ce qu'il est possible qu'ils changent ? Et aussi pourquoi les patrons d'usine, eux, ne disent pas « sale nègre » mais « Monsieur », tout en payant 3 F de moins un immigré qu'un Français ?

Cahiers : **Le film sort en 1976. Dans quel contexte sort-il ? Où en est-on aujourd'hui, côté immigré, côté français, sur la question ? Où en est la réflexion sur la place des immigrés dans les luttes ?**

Sokhona : Il est sûr qu'il y a des revendications communes aux Français et aux immigrés. Mais elles ne peuvent se développer que sur des bases claires, où les problèmes des immigrés sont spécifiés. C'est la base de tout. Le film fut commencé en 1972-1973. Aujourd'hui on pose la question de l'immigration en tant que telle. Il faut tenir compte qu'aujourd'hui le problème est différent : le chômage, le fait que l'immigration a été stoppée, le fait que depuis l'année dernière la carte de séjour a été imposée aux Africains venant du Sénégal, du Mali, ce qui n'était pas le cas avant, le fait que le contrôle policier soit beaucoup plus sévère qu'auparavant, le fait que les immigrés sont logés dans des Foyers gérés par la Préfecture, que pour y être il faut trois photos, une carte visée par la Préfecture, que les Foyers sont fliqués, etc. On tient plus les immigrés à la gorge aujourd'hui qu'hier. Il y a donc là une question immédiate que l'on a tout fait jusqu'ici pour ne pas poser, celle des droits politiques pour les immigrés. Ne pas avoir de droits politiques, cela veut dire que nous acceptions tout ça. C'est cette question que posent par exemple les immigrés qui se sont récemment mis en grève à la Sonacotra. Ils ne revendiquent plus simplement un nouveau Foyer, mais ils remettent tout ça en cause. C'est à partir de ces nouvelles questions qu'on peut définir une base d'alliance avec les Français. La question qui se pose à ce niveau, c'est de savoir si l'immigration est capable ou non de s'exprimer en tant que force. Cela à deux niveaux. Est-ce que l'immigration constitue une force ? Est-ce que cette force représente quelque chose dans la production française ? Si oui, il est possible de lutter. Comment ? En se définissant eux-mêmes comme immigrés, en partant des problèmes qu'ils connaissent mieux que personne, en partant aussi de leur nécessité dans la production nationale. Cette force doit donc s'exprimer politiquement. Aujourd'hui un problème se pose : créer l'unité entre les immigrés eux-mêmes. A partir de là, une force sera trouvée, capable d'engager des luttes, une force que l'extrême-gauche pourra réellement soutenir.

Cahiers : **A partir du moment où toi, travailleur immigré, tu fais un film, la question qui se pose est la suivante : quelles images je prends de mon camp ? Et pour les montrer à qui ? C'est un peu le problème qui se pose à chaque moment dans le film.**

Sokhona : Le film est destiné davantage à des immigrés (ou à des immigrés en puissance) plutôt qu'à des Français. Cela vient du fait même que je pense que le problème important, à l'heure actuelle, c'est d'arriver à l'unité entre les immigrés, qui pourra déboucher sur la liaison avec la classe ouvrière française.

Dans les images, ce qui montre que j'ai surtout destiné le film aux immigrés, c'est que je n'insiste pas sur les images de Barbès ou du Foyer. Je les montre parce que c'est la vie des immigrés, mais il ne faut pas insister, parce qu'ils connaissent tout ça.

Cahiers : **Est-ce qu'il n'y a pas un triple destinataire à ton film ? Les Français, les immigrés qui connaissent la situation, et les immigrés à venir ?**

Sokhona : Il y a d'abord les immigrés qui sont actuellement en France et qui sont les destinataires privilégiés. Pourquoi ? Parce qu'il y a des tas de Foyers qui n'ont jamais connu de grèves. Le film, et le débat après le film, peuvent les faire penser à beaucoup de choses. Il y a aussi les immigrés à venir, et je vais expliquer pourquoi. Qu'il s'agisse des Nord-Africains ou des Africains noirs, quand ils rentrent chez eux en vacances, ils ressentent comme une faute le fait de vivre en France dans ces conditions : ils n'iront jamais dire qu'ils habitent dans des taudis. Et ça s'ajoute à la propagande faite sur place, destinée à la venue d'autres immigrés. Si le film pouvait être vu par les gens sur place, ils se rendraient déjà compte d'une réalité. Quant aux Français qui vont voir le film, je pense que c'est très utile.

Cahiers : **Tu dis que tu as voulu faire de la fiction. Or, ton principe fictionnel est très simple : il y a un personnage qui traverse toutes les situations, tous les plans et ce personnage est joué par toi. Il y a dans le film beaucoup de discours très précis, très ancrés concrètement (spatialement), mais toi, tu as l'air de les traverser tous. Au début, tu apparais comme un immigré parmi d'autres et puis, au moment où apparaît le Foyer Riquet, tu es celui qui vient se révolter, politiser les choses...**

Sokhona : C'est vrai qu'il s'agit d'une fiction, de situations construites. Mais tous les personnages que l'on voit dans le film ont leur *répondant* dans le réel, ils existent. J'ai voulu faire une fiction parce que dans le documentaire, tout repose sur le son. Et chez les immigrés, c'est quelque chose de très imposant, de très lourd, surtout quand il s'agit de la langue française. Dans le Foyer où je suis, il y a par exemple trois cents personnes, mais il y en a à peu près seize qui savent lire et écrire.

Cahiers : **En général, quand il y a de la fiction dans ce genre de films, on voit un personnage « prendre conscience » peu à peu. On le voit se poser des questions, basculer, etc. Or, ton film, ce n'est pas du tout ça : c'est uniquement des scènes très concrètes sur des rapports entre les gens et jamais sur ce qui se passe dans la tête de tel ou tel individu.**

Sokhona : Le personnage que je joue a un rôle de *coordination*. Il n'était pas question de ma part de montrer les rêves de ce type, ni des trois cents personnes qu'il y a dans le Foyer (et ils en ont, des rêves !). Ce que j'ai voulu, c'est montrer une situation donnée : on montre, on marque et on passe. Le personnage que je joue, je le montre comme un révolté, pas comme un révolutionnaire. Beaucoup de gens auraient pu avoir ce genre de réaction. C'est du fait même qu'il voit les deux vieux convoqués en cachette un jour de travail par un type qui vient les manipuler dans le bureau, que le ton monte et que la situation se transforme. Il se dit : je n'ai plus rien à foutre ici, etc. Il se révolte. Mais ça ne veut pas dire que c'est un révolutionnaire tombé du ciel.

Cahiers : **Dans le cours du film, il t'arrive de jouer un rôle activiste, mais tu ne prends jamais la parole au nom des autres. Tu ne joues pas un rôle capitalisateur.**

Sokhona : Une chose capitale au Foyer Riquet, ça a été le refus complet de se faire représenter, d'élire par exemple un comité de locataires. Ça a beaucoup gêné la police. Quand ils débarquaient et qu'ils demandaient : où sont les délégués ? on disait : voyez les trois cents personnes ! Ça les a beaucoup emmerdés. Et puis, on a essayé que tout le monde puisse s'exprimer : puisque ce qu'on reprochait à l'extrême-gauche, c'était de parler souvent à notre place, on n'allait pas faire la même erreur.

Cahiers : **Est-ce que tu peux parler de la sortie du film, au « 14 Juillet » ? Des premières réactions ?**

Sokhona : Avant le *« 14 Juillet »*, j'ai vu beaucoup de directeurs de salles qui ont refusé le film. J'ai vu Karmitz qui s'est montré d'accord pour le passer en tant qu'exploitant et non en tant que distributeur. C'est moi qui ai dû le distribuer. Je n'avais pas d'argent et la salle a avancé le prix de la copie, les quelques clichés parus dans *Le Monde*, etc. La sortie m'a un peu confirmé ce que je pensais avant. Dans les débats, ce qui est intéressant, c'est de voir qu'un film est un moyen d'action comme un bouquin, ou un article, sauf que ça permet mieux le dialogue. Le dialogue s'est développé au cours des débats au *« 14 Juillet »*. Parfois des gens amènent des informations nouvelles sur l'immigration... C'est un peu ce que j'attendais du film.

Propos recueillis par
S. DANEY, S. LE PERON et
J.-P. OUDART

1. Sur le papier

par
Serge Daney

Entre 1972 et 1975, ces deux dates qui enserrent *Nationalité: Immigré*, ceux qui ont soutenu, appuyé, parfois organisé les luttes des travailleurs immigrés, ont commencé par *remplir des papiers*. C'est en expliquant interminablement le sens de la circulaire Fontanet-Marcellin, c'est en se perdant dans la jungle d'une législation absurde (qui faisait de la carte de séjour la condition d'obtention de la carte de travail et vice versa !), c'est en alphabétisant, en compilant des guides pratiques (tel celui du GISTI) en tirant et en traduisant tracts et affiches, en faisant circuler de la littérature militante (journaux, théorie), que l'extrême-gauche française *scellait* concrètement, *de facto*, son alliance avec ceux qui, dans l'après-68, étaient apparus dans les luttes : les immigrés. Quelles qu'aient pu être les raisons subjectives de cette alliance (amour du prochain, de type chrétien ou mrapisant, moment de la stratégie gauchiste vers un élargissement du front des luttes), c'était en aidant les immigrés à s'y retrouver dans cette forêt de papier qu'était (aussi) devenue leur vie, qu'on gagnait une chance (en même temps que leur confiance) d'aller plus loin avec eux, vers la prise de conscience, la mobilisation et l'organisation politiques. *Mais il fallait, d'abord, être utile avec de l'écrit.*

Le paradoxe était alors celui-ci. D'un côté les militants d'extrême-gauche se démarquaient justement des réformistes mous et du P.C.F. en distinguant entre légalité et légitimité (*cf.* les analyses de *La Cause du peuple* de l'époque). Ils essayaient de donner un contenu concret, de masse, à des petites phrases : « On a raison de se révolter », « Oser lutter, oser vaincre ». Mais de l'autre, ils se retrouvaient, avec les luttes des immigrés, sur un terrain qu'ils étaient loin de pouvoir assumer (et encore moins théoriser) : terrain de l'écrit, du déjà-codé, de la législation bourgeoise du travail, des arguties juridiques. Ils se trouvaient confrontés aux manquements cyniques de la bourgeoisie à sa propre loi. Entre ce qui existait *sur le papier* et ce qu'on voyait dans le réel, il y avait aussi le scandale d'un décalage.

La doxa, elle, était tout autre. Ce n'était pas comme « utiles avec de l'écrit » que les militants *se vivaient* dans les luttes des immigrés, mais plutôt comme incitateurs, instigateurs, instituteurs, porteurs de bonne parole ou de bonne théorie. L'écrit — leur domaine spontané, celui par lequel ils avaient scellé leur alliance — n'étant à leurs yeux que l'élément neutre, l'instrument tactique destiné à capter la confiance, à la mériter aussi.

Ils procédaient ainsi à un double refoulement. D'une part, ils rataient le *juridique comme instance où il se passe réellement quelque chose* (pas seulement un voile destiné à masquer le réel, mais quelque chose de l'ordre de la domination, du contrat, du symbolique). D'autre part, ils n'apercevaient pas le rapport des immigrés au juridique, rapport dont on pouvait quand même deviner qu'il était fort, de par ce qui des cultures traditionnelles — africaines surtout — subsiste dans l'immigration, où le marquage symbolique, les scarifications, le contrat, la parole donnée sont choses sérieuses, et qui engagent. (C'est de là que nous vient le film de Sokhona, soyons-en sûrs.)

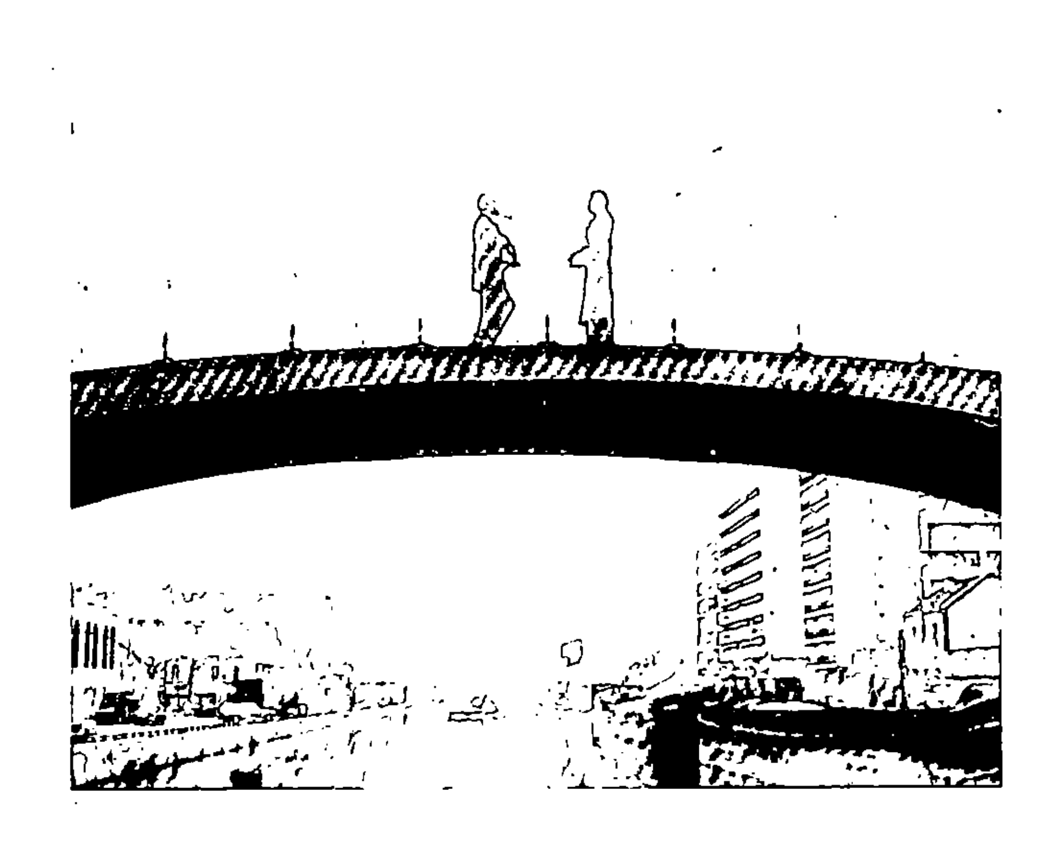
Au lieu de quoi, au cœur de cette doxa, on trouvait une sorte de *scénario* rêvé, d'ordre d'exposition obligé des problèmes et de leur résolution. Dans ce scénario, l'élément essentiel c'est le temps, linéaire et téléologique. L'immigré, prolétaire idéal, n'ayant à perdre qu'un matelas dans un taudis, s'y trouvait chargé de représenter, en les vivant, les différentes phases, déjà connues par le marxisme occidental, d'une sorte de « parcours du combattant » de la prise de conscience. Tout s'y court-circuitait. L'exploitation et l'oppression qui frappent les immigrés *ne peuvent pas ne pas* entraîner leur résistance (d'abord sourde et non-dite) qui, elle-même, embraye sur la révolte. Laquelle, immédiatement fécondée par un peu de bonne parole, ne peut pas ne pas s'inventer ses formes d'organisation et d'action. Lesquelles mènent à court ou à long terme à l'alliance, au coude à coude, entre travailleurs immigrés et ouvriers français. Ce scénario a régenté et flatté l'imaginaire gauchiste, l'immigré y devenant peu à peu le « bon » autre.

Il est clair que ce qu'on reproche çà et là au film de Sidney Sokhona, c'est de ne pas se satisfaire de ce parcours du combattant *comme mode d'exposition de son film*. Ce qui ne veut absolument pas dire qu'il n'y accorde aucun prix, qu'il n'y voit aucune vérité. C'est tout le contraire. Il ne manque, dans *Nationalité : Immigré*, rien de ce que la doxa marxiste est en droit d'espérer comme vérités générales : chiffres, statistiques, cours au tableau noir, discours explicites où l'on dit la nécessité d'approfondir la prise de conscience, l'éducation, de passer des luttes partielles et sauvages (revendicatives) à des luttes économico-politiques, aux côtés de la classe ouvrière française, etc. Impossible donc de classer (ficher, fliquer) le film parmi les bandes misérabilistes et humanisantes (genre *Mektoub*) dont on déplore les manques politiques mais que l'on conseille, du bout des lèvres, pour alimenter des débats de patronage. Le film de Sokhona interdit ce fichage mou, ce je mets-en-fichisme hennebellien. Qui s'en plaindrait ?

Revenons à notre point de départ : le papier. Le film de Sidney Sokhona, c'est un voyage *au pays de tout ce qui peut avoir lieu sur le papier*. Papier comme lieu où un pouvoir, concrètement, exige son dû (Vos papiers s'il vous plaît !), papier où un pouvoir se prépare et se promet (le tract, l'affiche, le livre), papier où un pouvoir se rêve (le papier comme utopie : comme on dit d'un projet : « c'est beau sur le papier, mais... »). Son film nous vient précisément au lieu de notre refoulé (de notre propre rapport à ce qui, dans notre écriture, nous engage : le contrat). De là qu'il soit mal vu.

Première scène du film : dans le non-lieu du vélodrome, les larbins du capital, ses contremaîtres racistes appellent chaque immigré par son nom, portent ce nom sur une liste, donnent à chacun *à tenir entre ses dents* la pancarte qui va le





fixer, le localiser, l'épingler. Foyer, taudis, cité de transit. Cette écriture, on ne demande pas seulement aux immigrés de s'y conformer, on leur demande de l'intérioriser, de la bouffer. Il leur faudra la recracher.

Vers la fin du film, admirable scène du marché où deux immigrés du Foyer de la rue Riquet prennent la parole (et l'espace soudain rare, apeuré, où elle résonne) pour dire leur condition et leur révolte. Il ne s'agit pas d'un *acting-out* hystérique. Plutôt une sorte de *récit d'amertume*, à la chinoise, d'une récitation émue, d'une *prise de lecture*. Toute l'émotion de la scène vient de ce bout de papier qu'ils tiennent et qu'ils ont écrit, de cette langue qu'ils parlent et qui n'est pas la leur. Ils crient avec application, ils lisent avec violence.

Entre ces deux scènes, Sokhona s'impose de ne filmer que des événements où il y va d'un bout de papier (événements qu'il veut clairs, explicites, édifiants). Les journaux qu'un immigré lit au petit matin pour y chercher du travail sont ceux qu'un autre immigré va balayer le soir. C'est en poinçonnant des tickets de tiercé qu'on entre véritablement dans le quotidien français. Si les parents de Sidi écrivent de Mauritanie, la lettre sera lue, *off*. Les rapports aux différents intermédiaires sont sanctionnés par du papier : le marabout tire son pouvoir de la récitation ostentatoire du Coran et du fric qu'il en extorque. Les papiers d'identité, enfin obtenus, donnent lieu à un plan quasi bressonien du troc, de la main à la main, sur le fond blanc d'un drap, entre papier-monnaie et papiers légaux. Le gérant du Foyer Riquet n'est pas seulement un beau parleur, il a, dans son tiroir, une liste des locataires. Et il y coche le nom des meneurs.

Sokhona, donc, ne filme que ce qui peut donner lieu à de l'information. Mais au lieu de la faire intervenir du dehors (d'un lieu où le spectateur français pourrait se loger : lieu du savoir, de la théorie et des chiffres, connus par ailleurs), *il en fait la matière même de ses images*. Les cinéastes militants n'ont jamais bien su éviter le balancement entre les « cartons » (nécessairement dogmatiques) et le « vécu » (nécessairement poisseux). C'est qu'ils n'ont jamais bien posé la question : « Comment filmer des discours ? ». Sokhona filme les cartons mais *dans le plan* (*cf.* première scène). Il les ancre, un peu comme Godard dans *Ici et ailleurs* filme des gens qui, au sens propre, *portent* leurs images. D'où la dimension hallucinatoire que revêt parfois le film. Avec la recherche d'un maximum d'information, on se prive (et on prive les spectateurs) de ce qui fait si plaisir au cinéma : la connotation pour un sujet supposé-savoir.

Ce voyage au pays du dénoté déplaira donc aux paresseux. La dénotation, cela s'écrit, cela s'écrit à même les corps, cela s'inflige. *Car la dénotation, c'est aussi la question du racisme*. (Scène où un raciste hurle à un immigré qui a balayé trop près de lui : c'est à toi que je parle, hé ! connard !) On pense au philosophe Althusser qui donne comme exemple d'interpellation en sujet, la question fétiche des policiers : « Hé ! vous ! vos papiers ! ». C'est bien de cela qu'il s'agit. Qui êtes-vous ? Quelle race ? Quelle place ? Dénotez-vous vous-mêmes. »

Du point de vue des victimes du racisme, ce sont des questions terriblement concrètes, insistantes, vitales. Car il ne suffit pas de répondre (je suis...) il faut aussi le prouver (être en règle). Ce sont ces questions qui viennent figurer dans la psychopathologie ou la médecine du travail sous les suaves appellations de « perte d'identité », « schizophrénie », « clivage ». Face à un pouvoir qui exige d'eux que sans cesse ils se dénotent, il faut que les immigrés commencent à trouver la force de *se compter*. (Dans le film, sur quoi porte précisément la lutte ? Sur le nombre de gens qu'il faut reloger ensemble).

Aussi est-il assez vain d'attendre d'eux un discours œcuménique. Les victimes ne disent pas seulement qu'ils sont « des hommes comme les autres », ils se comptent aussi. Soutenir l'image de ces deux cadavres repêchés, recouverts chacun d'un drap, sur une berge du canal Saint-Martin.

Serge DANEY.



2. Quand Sidney va chercher du travail, à deux reprises, intervient une voix *off* d'employé pour lui dire qu'il n'y en a pas.

— Sidney pénètre dans un atelier.
Voix féminine : c'est pour quoi, monsieur ?
Sidney : pour de l'embauche.
Voix : vous êtes de nationalité française ?
Sidney : non !
Voix : alors, pour l'instant, il n'y a rien.

— Sidney sort de l'atelier. On le voit lire un journal et téléphoner. Puis il entre dans une autre usine :
Voix masculine : Hé ! où allez-vous comme ça ? On rentre pas comme dans un moulin ici.
Sidney : mais j'ai téléphoné ce matin.
Voix : si c'est pour du travail, il n'y en a pas pour vous !

Sidney explique qu'il n'a pas voulu, ici et là, montrer les ouvriers, les employés, les mettre en image, *parce que ces réponses ne leur appartiennent pas.* Ils sont là, en fait, pour faire office de « répondeurs automatiques », pour servir de porte-voix aux patrons. C'est pour cela qu'ils ne figurent pas dans les plans, et que seule intervient la voix *off*, la « voix de son maître » (Pascal Bonitzer), la réponse sans réplique. Discours de pouvoir diffusé par le relais de ces magnétophones vivants.

Mais si employés et ouvriers étaient filmés, dans cette fonction, qu'est-ce qui serait mis en images et en sons ? Des gens dont la parole est dépropriée, des porte-voix du discours d'un autre, mais aussi des porte-parole de son pouvoir. Autrement dit, des corps marqués du signe d'une aliénation qu'ils n'auraient pas le pouvoir de barrer et de contredire, mais dont les images seraient lourdes aussi de l'investissement de pouvoir dont ils sont porteurs, malgré eux.

Ici, Sidney casse un effet de connotation qui, autrement, serait supporté par des corps d'images exposés, dans le contexte politique ambiant, à alimenter un poujadisme antiouvrier que le sujet même du film risque bien sûr de provoquer. Tant il est vrai que la situation des travailleurs immigrés est aggravée par la ségrégation à la base dont ils font l'objet — mais il faut y aller avec prudence quand on en traite.

Le résultat est qu'on ne voit donc pas les porte-voix. On ne voit pas les employés, les ouvriers français. Cette omission est *scandaleuse*, pour autant qu'elle met l'accent, négativement, sur ce problème de ségrégation, et que cette accentuation est portée, scandée, par l'écriture du film. Des images sont, littéralement, dérobées, manquent à la place où on les attend.

Posons alors cette question : *s'agit-il d'une censure, ou d'autre chose*, d'une négation plus radicale, non pas du problème, mais de la portée de sens que la mise en place de ces images aurait soutenue ? Pour moi, bien plus censurante : car la censure consisterait à montrer quand même des ouvriers et des employés français, à n'importe quel prix, les faire figurer dans ces images, et exposer ces images à porter le poids des connotations qu'elles feraient prendre, immanquablement. La censure consisterait à exposer ces images, à alimenter la pensée que, du pouvoir patronal, après tout, ils recueillent bien, face aux immigrés, leur part de jouissance. Ce qui aurait pour effet d'aller dans le sens d'un discours réactionnaire qui ne serait nulle part contrecarré. Apportant de l'eau au moulin de ceux qui s'en abreuvent.

Mieux valait cet oubli, *cet effacement d'un corps de signifiants* (ouvriers français) à réinscrire, hors du film, dans d'autres discours, dans des débats, s'appuyant sur ce film ou sur d'autres.

Mettre ainsi, en situation, des ouvriers appareillés à la machine de pouvoir patronale, dans ces conditions, ce serait comme pratiquer la politique des citations entre guillemets, forme paresseuse, mais surtout infiniment pernicieuse, de censure.

La politique des guillemets, ce n'est ni la censure aux ciseaux (on arrache le signifiant en taillant dans l'écrit), ni le caviardage (on marque au noir la place où il n'avait pas lieu d'être) : *ça consiste à faire marcher le lecteur à la connotation, au sous-entendu et au supposé-savoir.* A faire le signifiant porteur d'un poids de sens et lourd de la jouissance supposée de son référent vivant, et de désirs auxquels le lecteur, lui, n'aurait accès que par le relais de ces guillemets évocateurs — « suggestifs ».

Avec la censure des guillemets, on peut, de fait, lancer tout un programme de *diffamation* qui se donne d'autant plus libre cours que les guillemets l'induisent, mais ne le contrôlent évidemment pas. Puisqu'ils sont faits pour ça, précisément : faire venir au lecteur des pensées mal gouvernées, pour nourrir ses fantasmes, tisser en toute quiétude l'idéologie dont il s'habille confortablement.

Ce que barre, radicalement, le film de Sidney, c'est bien l'habillage idéologique des situations, leur transformation en citations, leur désamorçage par les lieux communs du gestus social.

Jean-Pierre OUDART.

3. Espace et lutte

par
Serge Le Péron

D'où vient cette force particulière de l'assertion dans le film de Sidney Sokhona ? Certainement, en premier lieu, d'un mouvement politique d'ensemble, d'une force affirmée dans le réel, celle des travailleurs immigrés. Mais Sokhona aurait pu se contenter de se laisser porter par la lutte, d'en causer, images à l'appui, série d'interviews, etc. ; or, comme il prenait au sérieux et la lutte des travailleurs immigrés et le travail cinématographique, il a décidé de *faire un film*, avec cette caractéristique particulière que celui qui filme fait partie intégrante du mouvement, qu'il parle de l'intérieur. Dans sa dynamique, il trouve la force de dire « Je », et opère un travail filmique unique d'inscription d'une situation singulière dans un mouvement collectif. Le sujet qui se filme, c'est le sujet du film, un « sujet » (c'est bien comme ça que la France a appelé « ses colonisés »), dont la carte d'identité imaginaire porterait comme mention ultime « Nationalité: Immigré ». Il raconte son histoire et il est sujet de l'Histoire, de l'Histoire en train de se faire, comme se fait l'Histoire réellement, avec des allées et venues, sans la linéarité des Histoires racontées au passé. Les conditions de production du film, c'est cette interdépendance entre le singulier et le collectif et le film travaille à la mise en scène d'un « Nous-Je » narrateur et acteur (là où le particuler et le général sont en état d'équilibre instable : ligne de crête). Ce n'est pas la typification classique dans la mesure où celle-ci part d'une analyse générale et produit, parfois à partir de vivants (où « d'ayant vécu »), des personnages de fiction, des types. Dans le langage courant, un type, c'est au contraire quelqu'un de bien particulier, de bien vivant aussi, qu'on inscrit parfois dans un ensemble plus vaste et l'on dit, « un drôle de type », « un sale type » ; s'il faut parler de type à propos du film de Sokhona, c'est plutôt de ce type-là qu'il s'agit ; il n'y a pas de produits synthétiques dans son film. Ce « Nous-Je », c'est un personnage charnière (comme le narrateur de *La Terre promise* ou celui de *L'Ennemi principal*) qui permet de rendre compte d'une situation particulière et d'une situation générale, qui n'est pas la synthèse de l'une et l'autre, mais qui passe d'un terrain à l'autre, qui dit Nous et qui dit Je.

Sidney Sokhona impose le terrain. Le terrain est fondamental ici, car le « thème » (travailleurs immigrés) a été passablement galvaudé sur tous les terrains ; on connait : sur le terrain humanitaire c'est inadmissible, sur le terrain économique c'est indispensable, sur le terrain politique c'est incontournable. *Nationalité: Immigré* se place sur le seul terrain dont il ne peut jamais être question, celui des travailleurs immigrés eux-mêmes. Dès le début une voix prévient : *« Pour comprendre notre histoire il faut penser comme nous, voyager dans nos cœurs. »* Et dans le film, c'est bien d'un parcours qu'il s'agit, seul ou en groupe, avec ou sans témoins.

C'est le parcours du travailleur immigré qui constitue son univers : un espace incertain, provisoire, toujours à la limite de l'illégalité, de l'immoralité, de l'infraction. Un univers indéfini auquel le film donne sa place dans un monde fini, structuré, la France, la société française, précisément la ville de Paris, en inversant le rapport habituel entre les deux mondes. D'habitude, il y a la société française et quelque part il y a les travailleurs immigrés ; on ne sait pas très bien où : au-dessus (comme une menace qui plane), au-dessous (le sous-développé, le sous-alimenté, le sous-qualifié), au centre (de l'activité gauchiste pendant un moment par exemple), à l'écart, à côté, aux côtés. Dans *Nationalité: Immigré*, il y a l'univers immigré et au-dessus, au-dessous, au centre, à l'écart, à côté, aux côtés, il y a la France. Question de point de vue ; tout dépend de qui a le pouvoir sur la constitution de l'espace (car le cinéma c'est aussi de l'espace qu'on (re)constitue), de qui choisit les armes. Ici, l'arme, c'est la lutte des travailleurs immigrés ; l'espace, celui qu'ils se frayent par la lutte (individuelle et collective) dans un monde là pour les opprimer ; et les luttes de foyer (espace quotidien) ont permis de dégager un espace politique autonome des travailleurs immigrés. Leur espace de vie est à conquérir à chaque instant et chaque plan de *Nationalité: Immigré :* dans la rue, le métro, le marché, le foyer, c'est un plan qu'il a fallu *gagner ;* le film réinscrit dans son mode de production et dans le corps même de son écriture ce rapport espace-lutte.

Par exemple, la scène dans le bureau du gérant du Foyer : le lieu de la fiction, c'est précisément le lieu habituel d'exercice du pouvoir sur les locataires ; d'ici le maître des lieux contrôle, autorise, interdit, accorde et coupe la lumière à tout le foyer. Tourner dans ce lieu signifie avoir pris possession du foyer, avoir pris provisoirement le pouvoir sur le foyer. Tout autour de la « scène » il y a le foyer occupé par ses locataires, et c'est beaucoup plus que des effets de réel que nous renvoie le cadrage de cet espace, c'est le rappel des conditions de production du film et le hors-champ qui le permet. Le cinéma militant a fait surgir un type de rapport nouveau avec l'espace filmé : celui-ci ne va jamais de soi et renvoie toujours implicitement à la lutte et à la question du pouvoir. Filmer dans une usine occupée, ça n'est possible que parce que cette usine est occupée (l'exemple illustre c'est *Oser lutter, Oser vaincre*, à cause de la catégorie particulière des deux termes en présence : Renault-Flins pour l'espace et Mai 68 pour la lutte !) ; en temps « normal », légal, ça n'est pas possible, sauf à faire un film du point de vue du patronat. Filmer des guérilleros implique peu ou prou qu'ils ont établi (pour un instant ou pour toujours) leur pouvoir sur l'endroit où ils sont filmés ; et ce qui peut n'être qu'un scoop pour un journaliste télé, permet, dans la problématique du cinéma militant, de donner tout son sens, toute sa dimension à la lutte. La mémoire d'une lutte au cinéma, c'est *l'inscription de cette lutte dans son espace*, et sur ce point le cinéma est unique car il permet d'inscrire les mouvements dans l'espace, les mouvements de l'espace, les limites aussi de l'espace (« fin de l'espace libéré ! »).

Jusqu'ici, rarement le cinéma militant avait réussi à inscrire ce rapport espace-lutte qui lui est propre, comme dans *Nationalité: Immigré ;* travailler ce rapport, c'est s'inscrire *activement comme cinéaste* dans la lutte. Il y a en plus, dans



cette scène, un rapport particulier à la fiction, puisque les deux « acteurs » africains ont vécu la scène dans le réel quelque temps auparavant et rejouent leur propre rôle à leur place et dirigent et contrôlent l'acteur Jacques Ruisseau dans le rôle du représentant de la SONACOTRA.

Et il y a la scène du marché où l'espace se trouve investi, forcé, violenté ; c'est tout l'univers extrêmement codé du dimanche matin parisien qui est éclairé d'un jour nouveau, mis en situation, littéralement *mis en scène* par l'irruption spectaculaire des immigrés ; et la caméra filme du point de vue des immigrés, comme eux, acteur et témoin, attentive. Et l'on voit alors cet univers familier dans lequel des vendeurs de journaux se taillent une place discrète, se tordre, devenir étrange, étranger : le coup de force, c'est de parvenir à inverser les rôles pour un instant ; car l'étranger, alors, c'est ce petit monde qui ne se dérange pas pour autant : conversations, cris de commerçants, bruit des voitures.

Il se produit un peu la même chose dans la scène à une terrasse de café à Belleville : le type de la fiction prépare son tiercé tandis qu'un clochard chante *J'ai deux Amours :* un court instant, cette chanson devient une chanson étrangère.

Deux mondes, deux places, chacun la sienne ; la société française de toute façon à sa place : chez elle ; la nationalité immigré, dans l'espace dégagé que représente et qu'est le film tout entier. Deux mondes, ça ne veut pas dire deux camps ; à aucun moment le film ne tombe dans le travers stupide de tracer entre les deux univers une contradiction antagonique.

Dans cette optique la place réservée aux gauchistes dans le film est extrêmement précise ; d'abord ils y ont leur place, dans le camp des immigrés, mais ce qui constitue un camp (par exemple le camp de la révolution : ouvriers, paysans, intellectuels révolutionnaires) est toujours moins précis (moins filmable aussi), plus fluctuant (on peut quitter un camp, changer de camp, déserter), que ce qui est produit par une situation commune dans le réel de chaque jour, disons *l'univers d'un groupe,* celui-ci s'ancre presque automatiquement dans le cadre de vie.

Ainsi dans le film, les déplacements, les gestes, les dires, les idées, l'humour des immigrés trouvent leur origine dans des situations concrètes, et chaque plan (chaque mise en situation) s'ancre dans l'économie générale du film et tend à reconstituer cet univers, avec son système de questions-réponses. Pour les gauchistes, il n'y a que les réponses ; le cadre dans lequel elles sont produites n'apparaît pas ; il faut dire qu'ils ont souvent très peu parlé d'eux-mêmes, de leur place dans la société française, ni pourquoi ils disaient ça, ni pourquoi ils étaient là. Aussi c'est uniquement leur discours qui pouvait prendre place dans un film qui prend la question de l'ancrage extrêmement au sérieux. Leur rôle dans le film est celui de divulguer du savoir sur le réel, et ce rôle a été positif et productif dans le mouvement réel ; d'où la mise en scène de ces discours : produits en l'air depuis un rocher, sur un pont, devant un tableau noir.

Ce rôle n'est sans doute pas précisément celui qu'ils s'étaient donné dans leur scénario, mais le scénario est écrit par un immigré, et de toutes façons on sait bien qu'un film ne ressemble jamais vraiment à son scénario ; c'est même ce qui donne au fait de le tourner de l'intérêt. Car le cinéma a un intérêt spécifique et Sidney Sokhona est un cinéaste militant qui l'a bien compris.

Serge LE PERON.

L'image absente
(L'Olivier)

par
Jean-Louis Comolli

Le village était là... Là où il y a maintenant un bois de pins... C'est ce qui est devant votre caméra que vous filmez, et vous ne pouvez filmer que cela, qui est devant la caméra, ce bois de pins, on ne voit plus que lui... Mais cette image inévitable du bois de pins n'est pas si simple, pas si pleine... L'image du bois de pins vient à la place du village manquant, recouvert, invisible aujourd'hui, infilmable, image impossible. La seule image possible de mon village, maintenant, quand tu filmes, c'est un bois de pins. Mais si l'image du bois de pins est là avec cette nécessité, c'est pour faire oublier l'image absente du village, pour cacher non seulement l'absence du village, mais l'image de cette absence. L'image du bois de pins est là pour dissimuler le vide qu'il y a à la place du village qui était là, elle est là pour remplir l'absence du village à sa place. C'est vrai que cette image du bois de pins est maintenant la seule possible, et que pour toi qui filmes elle est la seule image réelle. Et pourtant elle ment, elle est trompeuse, elle n'a de raison d'être que de camoufler l'absence d'une autre image dont elle a pris la place.

Le refoulement en actes : le refoulement comme mise en scène. Effacer les traces, gommer les inscriptions ou écrire par-dessus, recouvrir la terre de terre, crypter, planter des arbres sur les maisons, planter des décors sur d'autres décors. S'opposer à ce refoulement, cela commence par le désigner comme tel, c'est penser la mise en scène comme mise en doute de l'image filmable dans l'acte même de sa représentation.

Ce paysage que vous voyez, ces champs, ce soleil, cette terre sur laquelle je suis, qui est derrière moi et devant laquelle vous me filmez, cette terre à laquelle l'image que vous prenez de moi, ici, me réfère, ce n'est pas la bonne terre, ce n'est pas cette terre à laquelle, moi, je me réfère... Notre terre n'est pas celle-là dans l'image de laquelle nous sommes pris : elle est bien différente, et je ne saurais pas vous dire toute sa beauté, toute sa richesse... Et ces cultures, ces oliviers chargés de fruits au pied desquels vous me filmez, tout cela n'est rien, ce n'est pas ce dont je vous parle, qui est autrement et mille fois plus riche et plus beau...

L'image comme déception, le plein d'une image comme manque, manque d'une autre image, ou manque de cette image par rapport à une autre image qui n'est pas montrable.

On se souvient du début de *La Vie est à nous* : un maître d'école tenant à sa classe d'enfants pauvres un cours sur les richesses de *leur* pays. Riche, leur pays ? Les enfants avaient du mal à y croire. Mais le spectateur, destinataire réel du discours, y croyait, lui, d'autant mieux que l'assertion de l'instituteur était redoublée, amplifiée par un flot d'images de cette richesse, et d'autant plus encore que le contraste, l'écart, apparaissaient grands entre cette richesse et la pauvreté de ceux à qui l'on assurait qu'elle était leur. Non seulement il fallait bien que cette richesse existe pour être représentée, mais il fallait qu'elle existe sous forme de manque, comme étant hors de portée (ailleurs que sur l'écran du rêve), comme dérobée à ses bénéficiaires logiques, pour que sa représentation devienne politique. En inscrivant le plus comme moins, l'excédent comme manque, le plein d'une image comme vide de l'autre image, le discours propagandiste de *La Vie est à nous* échappe à la pauvreté accumulative, à l'inflation assertive, à la loi tautologique du discours publicitaire (c'est comme je le dis puisque je le montre, et plus j'en montre, mieux c'est). Mais les images de la France riche et celles de la France pauvre n'étaient pas, dans *La Vie est à nous*, en lutte les unes contre les autres. C'était les unes comme envers des autres — mais destinées à aller les unes vers les autres, à être les unes pour les autres. Ces images apparemment contradictoires, non seulement coexistent mais se complètent, et la ligne politique illustrée dans le film vise en effet à leur réunion, à leur unification.

C'est d'une tout autre représentation du manque qu'il s'agit dans *L'Olivier*. Non pas les images des Israéliens contre celles des Palestiniens, celles des spolieurs contre celles des spoliés ; non pas la contradiction de deux discours qui auraient en commun au moins l'espace même de cette contradiction — et donc en commun, en partage, l'espace du film qui les confronte. Ce que *L'Olivier* montre au contraire, ce sont des images qui viennent *à la place* d'autres images, des images qui en recouvrent d'autres, qui en refoulent d'autres, des images d'une présence qui s'emploie à dénier l'absence d'autres images : une présence pour masquer un manque. Le travail du film est de manifester ce manque comme tel en mettant en doute les images qui viennent pour le combler.

Il y a d'abord, entre ceux qui filment et ceux qui sont filmés, le contrat le plus simple qui soit : vous nous filmez parce que nous existons,(donc) nous existons parce que nous sommes filmables. (Et c'est un contrat qui a son importance puisque dans le cas d'un film sur les Palestiniens c'est la négation de l'existence même du peuple Palestinien par le sionisme qu'il faut combattre.) Mais il y a dans *L'Olivier* un second contrat implicite et plus exigeant qui court entre les acteurs et les cinéastes : nous n'existons pas seulement parce que nous sommes filmables, nous existons parce que nous ne cessons pas de vous renvoyer à *ce que vous ne pouvez pas filmer* : notre Palestine. Et comme à la place de ce qui n'est pas filmable il vient toujours des images et des sons pour la remplir, *nous existons parce que nous contredisons des images*, toutes les images actuellement


Tout le monde buvait
de cette eau ici :

possibles, celles bien sûr que la propagande sioniste et les médias des pays impérialistes diffusent de nous — mais aussi les images qui viennent de nous et qui montrent ce que nous sommes, puisqu'il manque à ces images ce qui nous manque à nous-mêmes : la Palestine reprise.

La force de *L'Olivier* est de ne pas éluder la difficulté d'une représentation *décevante*, de porter même la déception au cœur de la question de la représentation, d'ancrer à la déception même la force offensive de la représentation, contre les représentations comblantes, rassurantes, mystifiantes. Poser la question de la représentation, c'est aller au-delà de l'idée d'une adéquation « naturelle » entre la chose et son image, d'une nature duplicatrice de l'image filmique qui dénie que la mise en scène n'est pas seulement de l'image par rapport à la chose, mais aussi de la chose par rapport à l'image. Creuser le plein de l'image pour en faire éclater le faux-semblant, puisqu'il s'agit finalement de filmer ce qui n'est pas là, ce qui n'est plus là, devant la caméra, ou ce qui n'y est pas encore — mais qui d'y être précisément manquant à sa place fait problème et fonde (politiquement, moralement) l'acte de filmer. Plus encore : filmer cette absence *en direct*, sans la peupler d'images fantômes, sans la remplir d'images de musée, d'archives, d'actualités qui n'en sont plus ; filmer la brèche sans la colmater et finalement l'infilmable sans le dénier, en manifestant au contraire que pour un temps encore il est inaccessible et que ce temps est celui de la lutte.

La brèche, c'est ce qui sépare le peuple palestinien de son pays, c'est ce vacillement des corps et des discours palestiniens qui les fait constamment se référer à un autre espace (là-bas...), à un autre moment (avant..., après...) que ceux qui leur sont synchrones. Et c'est bien ce décalage qu'il importe de faire voir, c'est bien cet écart intolérable entre le peuple palestinien et le *référent Palestine* qui appelle la lutte pour y mettre fin et le film dans cette lutte. Cet écart même est l'enjeu : il faut au peuple palestinien lutter à la fois pour le faire admettre (auprès de tous ceux qui ne le voient pas, ou à qui on le cache) comme ce qu'il est : écart intolérable — et lutter pour le faire disparaitre, pour mettre fin à la double contradiction d'un peuple sans pays et d'un pays sans peuple (d'une histoire sans géographie, d'une géographie sans histoire).

Le vacillement du référent : celui qui peut être représenté, parce qu'il est là sous la main, sous l'objectif, qu'il est filmable, ce n'est pas le bon ; et le bon c'est celui qui n'est plus filmable ou qui ne l'est pas encore, demain. Le référent écartelé entre l'absence et la fausse présence (le faux-semblant) : à partir de là *L'Olivier* pose la question de la place introuvable (intenable ?) du référent dans la représentation filmique : le référent, c'est ce qui n'est plus là quand on filme, c'était là avant, ça sera de nouveau là après, mais dans le cadre de la représentation ça s'absente, ça fond. Reste l'image de ce qui est à la place de la chose même : l'image même de la représentation.

Le geste du combattant qui désigne le village absent sous la forêt, le geste de la vieille qui désigne l'olivier que l'on voit comme un arbre insuffisant, sont en effet des gestes de mise en scène. Mais une mise en scène qui s'oppose à une autre mise en scène : contre la mise en scène du plein, du recouvrement, de l'adéquation, celle du manque, du décryptage, de l'écart.

Jean-Louis COMOLLI.

Sur Bonne chance, la France ! du collectif *Cinélutte*

par
Jean Taricat et Thérèse Giraud

1

1. Ces deux textes rendent compte d'un film du collectif Cinélutte **(cf. entretien avec le collectif dans le numéro 251/252** des Cahiers) : Un simple exemple. **Ce film a été tourné en 1974, lors de la grève des ouvriers de l'imprimerie Darboy, avec la participation des travailleurs. Il sort dans le courant du mois d'avril au cinéma « 14-Juillet », groupé avec deux autres films du collectif : l'un sur la grève des employés du Crédit Lyonnais** (L'autre façon d'être une banque) **en 1974, l'autre sur l'activité d'un Comité de soutien à Giscard, pendant la campagne présidentielle. Ces films sont regroupés sous le titre :** Bonne chance, la France !

La grève est une arme de lutte, la grève avec occupation est aussi une arme de lutte, la grève avec occupation et remise en route des machines est encore une arme de lutte, aujourd'hui sans doute la plus efficace. Dans la comptabilité syndicale traditionnelle, on conviendrait que l'arme la plus perfectionnée soit celle qui rassemble les capacités de chacune des armes disponibles. La remise en route des machines entre ainsi petit à petit dans une mythologie syndicale, comme le paroxysme, le déchaînement ultime et fatal à la résistance patronale de la combativité ouvrière.

Edifiée par ses échecs successifs, la résistance patronale trouvera une riposte : rendre illégales les occupations, organiser des milices privées à titre préventif, et l'arsenal ouvrier se complétera d'une parade un temps décisive, des milices d'autodéfense ouvrière ; toutes formes d'affrontements que l'on sent déjà poindre...

Mais jusqu'à aujourd'hui s'est-on interrogé, en marge de cette arithmétique militaire, sur la *qualité* des victoires qu'assure un moment la disposition d'une arme totalement dissuasive ? Sur cette question, la majeure partie du cinéma militant est muette, alors qu'elle tient minutieusement à jour l'inventaire des occupations, séquestrations, remises en route de la production, etc.

A Darboy, la production pour le compte des travailleurs a permis de tenir le coup, financièrement et moralement, et finalement de vaincre ! Mais quelle victoire ?

Dotés de l'arme la plus élaborée, les travailleurs de Darboy ont eu la victoire un peu amère.

Sur l'image on lit la joie et l'enthousiasme du moment, mais la mémoire collective qui nous parle en voix *off* sur la bande son, rétrospectivement, a décortiqué les élans bruts et s'est séparée de la gangue des festivités, et il demeure ce qui est gagné, l'emploi et les indemnités de licenciement, ce qui est perdu, plusieurs mois d'une autre vie, collective, d'un pouvoir différent ; et tout cela restait imperceptible dans l'émotion du protocole d'accord. Seule la mémoire collective, raisonnée, enregistrée postérieurement, pouvait dresser ce bilan.

Voix *off* qui, tout au long du film, sera la parole sélective de la mémoire des travailleurs ; on a eu raison de lutter, non pas tant parce qu'on a vaincu mais

parce qu'on a anticipé sur le devenir historique ; ce qui fut entrevu quelques mois présage chaleureusement d'une nouvelle rationalité sociale. Ce qui veut dire aussi : cette incursion dans un Nouveau à peine imaginable nous donne d'autres Raisons de déployer encore une détermination farouche. Cette Raison-là a été enregistrée dans la mémoire des travailleurs en révolte : une préfiguration vécue du socialisme. Elle seule qui, mise en scène, pourra petit à petit dégrader l'imagerie de déraison, d'écorchement, de délire de l'initiative populaire si nécessaire à ceux qui professent la circonscription organisationnelle (de parti) de la sagesse politique.

Pourtant, maintenant que c'est gagné, « tout va reprendre comme avant »...

Décapez bien une phrase telle que : « Tout va reprendre comme avant. » De prime abord c'est un constat laconique d'impuissance, mais finalement, rassurant, puisque la tradition nous certifie que les transformations escomptées découleront « naturellement » du Soir du grand Changement. Automatisme sur lequel on est fondé aujourd'hui à émettre les plus strictes réserves. Alors, si l'on ne voit ici qu'un espoir déçu, que la signification résignée d'une longue attente qui commence, on se sera fourvoyé.

Encore une fois, quelle Raison écouter ?

Celle qui, diplomatiquement camouflée sous sa « résignation », assure d'en bas qu'il ne suffit plus aujourd'hui d'une augmentation de salaire et qu'il est grand temps de porter à la notoriété syndicale la résistance collective au cycle effréné travail-consommation, l'organisation collective du contrôle du logement, du sol, de la justice, de la médecine, la rupture de l'isolement familial..., ou bien celle qui d'en haut, sous prétexte d'efficacité « stratégique », assigne ces aspirations à la juvénilité : Raison délirante de l'impatience infantile.

Maintenant, faut-il, comme à l'accoutumée du cinéma militant, relater les péripéties de cette lutte, ses rebondissements, ajouter quelques recettes supplémentaires à l'inventaire du combat syndical révolutionnaire, ou bien dire que cela s'est un peu effacé dans la mémoire, le recul n'ayant épargné que l'irruption dans un monde nouveau où la hiérarchie s'écroule, où la production n'est plus mystérieuse, amputée, où le timide devient assuré, où la corvée devient fête, où l'on fabrique, vend et se paie en décidant collectivement quoi, comment et pour qui, où l'on planifie ensemble l'organisation des procès de travail et les rythmes de production, où en un mot l'on instaure une propriété ouvrière des moyens de production! Anticipation vécue sur la propriété collective des moyens de production.

1. Il ne s'agit pas, bien sûr, de propriété socialiste mais d'un aspect de la contradiction propriété collective-propriété d'Etat (socialiste) qui régit la transition vers le socialisme.

Le film est construit sur la contradiction entre l'événement et l'enregistrement sélectif de la mémoire, qu'il restitue par le décalage image-son : l'événement, visible, c'est le déroulement de la lutte pour l'enjeu revendicatif, et la mémoire collective, de son côté, a retenu l'enjeu dont sont grosses une rupture du procès de production ordinaire (la grève) et la mise en place d'un nouveau procès de production organisé collectivement (la remise en route des machines).

L'événement, dans l'image, énonce : notre victoire est redevable à la forme de lutte que nous avons adoptée ; la mémoire, elle, chronologiquement décalée, dans le son, proclame que la mise en place d'un nouveau procès de production organise une vision du monde entièrement nouvelle que l'on quittera finalement dans l'amertume... parce que tout reprend comme avant.

On lira donc aussi que là le socialisme n'est pas l'aboutissement d'une évangélisation efficace en un milieu prédisposé, qu'il n'est pas un produit culturel d'importation dans la classe ouvrière aux bons soins d'une armée de spécialistes, mais qu'on l'y a vu naître comme un besoin « naturel », une nécessité vitale et qu'il s'est incrusté dans la mémoire à ce titre. La question est d'importance, y compris dans l'extrême-gauche qui n'est pas vierge des doctes

POUR LA DÉFENSE
DE NOS INDEMNITÉS
IMPRIMERIE OCCUPÉE
TRAVAILLEURS
MIS À LA PORTE
CAUSE: MAUVAISE
GESTION PATRONALE
POUR LE RESPECT
DES DROITS
DU TRAVAILLEUR



et des savants de la révolution, eux qui auraient tant besoin d'entendre aussi qu'une idéologie dominée est contradictoire, qu'elle contient la soumission et la révolte où les travailleurs énoncent « spontanément » leur théorie du pouvoir. (Certes unilatéral, localiste et simplement collectiviste ; mais on évacue trop souvent un aspect de la contradiction pour réinstaurer en catimini l'entreprise de redressement des consciences ouvrières à jamais perverties par l'idéologie dominante ; et donc incapables de tout sursaut historique correctement orienté. Transcription « gauchiste », du discours, révisionniste, sur l'absence d'idéologies dominées : une idéologie dominée est niaise.)

Conséquence obligée, la production des idées sur un pouvoir socialiste n'est pas irrémédiablement localisée place du Colonel-Fabien ou en tout autre Comité central. Le film, par son procédé de mise en scène, nous questionne sur la compétence des masses en matière de pouvoir. On y voit ainsi, en suivant la mémoire collective des travailleurs, se dénouer un moment d'élaboration d'une idéologie de révolte ouvrière qui contient nécessairement le contre-pouvoir local, la domination inversée sur les procès de production et de travail et ce qui en découle, la collectivisation des moments adjacents à la production. *Il y a un enjeu filmique et politique* à représenter les masses, ou bien simplement capables de lutter et de vaincre sous la vigilance de gardiens savants, ou bien capables aussi de formuler un discours constitué sur le pouvoir à partir de sa racine la plus intime. Et ce n'est pas l'énoncé qui en est justiciable mais l'énonciation. *Un simple exemple* marque une étape qualitative dans la production du cinéma militant français. Engagé depuis plusieurs années dans une tentative de liaison aux travailleurs en lutte, il n'y trouvait qu'une justification supplémentaire à reproduire le vieux raisonnement consécutif à la pensée kautskyste : les masses sont là pour faire foi de ce que j'avance, exhibition du label d'authenticité. Procédé courant de ce cinéma qui s'appuie sur l'interview « sur le vif » pour démontrer, par le réalisme, la conformité des consciences ouvrières au discours politique, puisqu'ils se rencontrent en un lieu où le doute n'est plus possible. Un tel procédé de réalisation proclame malgré lui que les masses ne sont qu'un réceptacle plus ou moins propice aux orientations de l'avant-garde.

Présentation qui se voudrait naïve et bienveillante mais qui finalement n'est qu'un raccourci unilatéral de la contradiction masses - avant-garde. On rencontrera ce genre de présentation filmique sous la forme d'un énoncé révolutionnaire contenu dans une énonciation révisionniste (l'avant-garde importe la conscience de classe, la bonne, évidemment !).

Un simple exemple est donc aussi une leçon de choses sur la représentation des idées, sur leur mode d'énonciation filmique qui doit donc poser clairement la question de la compétence des masses, soit à produire des idées, soit à définitivement ânonner. Représenter des idées justes, certes, mais refléter et reconstruire leur processus de constitution ; mettre en scène le grand laboratoire originel de leur façonnage et en premier lieu les procès de production et de travail dans leur continuité ou leur rupture.

Anticipons sur quelques réserves savantes en signalant que le film ne nous dit pas ce que seraient une politique, une pratique systématisées par une avant-garde (le débat à Lip est en ce sens plaqué. D'où aussi l'ambiguïté du rôle de Rémy, militant d'extrême-gauche, qui fait ici simplement figure d'un animateur bourré de ressources)... et pour cause. On devra donc convenir que le film choisit un point de vue unilatéral aussi, mais inversé. Un simple exemple à l'adresse de ce cinéma qui pour être militant n'est pas définitivement à l'abri de ce vieux rêve révisionniste d'une politique de masse éclairée du savoir d'une armée de doctes marxistes (léninistes ou non) dans laquelle il pourrait bien trouver une place d'adjudant.

Jean TARICAT.

2

Un simple exemple, c'est d'abord l'exemple d'un film à partir duquel il semble possible de repenser de façon dialectique le problème de la popularisation autour duquel se définit le cinéma militant : populariser les luttes des travailleurs auprès des travailleurs eux-mêmes.

Mais le terme même de *cinéma militant* pose déjà un problème ; aujourd'hui, il tend à être rejeté dans un passé considéré comme révolu : celui de l'époque, après 68, où fleurissaient les organisations politiques et où ce qu'il s'agissait de populariser auprès des travailleurs, c'était surtout des principes politiques liés à la lutte, une stratégie de lutte, celle de l'organisation qui « patronnait » le film. La lutte elle-même n'était là que comme moment privilégié de mise en pratique de ces principes, énoncés à l'intérieur même du film par une voix *off*, voix du savoir sur l'histoire, qui surplombait l'image, l'encadrait, la délimitait, l'organisait à sa guise en fonction du sens qu'elle voulait lui donner. Un discours qu'il n'y avait plus qu'à accepter ou à refuser en bloc et qui était le plus souvent refusé, vu le sectarisme groupusculaire de l'époque... Toutes choses déjà connues, déjà dites mille fois, liées au vocable même de « cinéma militant » et par rapport auxquelles, celui de maintenant, qui revendique plutôt, en comparaison, le nom de *cinéma de lutte*, essaie de se démarquer : en libérant l'image de l'étau de la voix *off*, en laissant parler les images.

Populariser les luttes, ce serait alors aller prendre des images des luttes, à l'endroit où *« ça lutte »*, au cœur même de l'action, pour les montrer ailleurs, ailleurs où c'est censé aussi lutter un jour, les montrer à titre d'exemple à verser à l'acquis de ce qui serait une nouvelle mémoire populaire. A titre d'exemple, car il s'agit bien là, puisque les images doivent parler d'elles-mêmes, de prendre des images exemplaires d'une lutte elle-même exemplaire. Et dans ce travail, plus que partout ailleurs au cinéma, la caméra doit faire ses preuves, mener aussi un combat : un combat contre le déroulement réel du temps, pour être là au bon moment, aux moments forts de la lutte, aux moments qui parlent tout seuls et qu'il faut coincer dans la boîte, dans l'image. En fait, une lutte entre l'image et le réel, où le réel serait la proie de la caméra qu'elle doit inlassablement guetter, à l'affût du moment où celle-ci peut faire irruption dans son champ, dans son camp, dans l'imaginaire. Et tout le travail de la caméra consiste alors à effacer cette recherche des moments exemplaires, pour rendre naturelle sa place à ce moment-là, à cet endroit-là.

Car il ne s'agit en fait de rien d'autre en effaçant le travail de la caméra que de gommer toutes les différences du réel, tout le travail d'une réalité souvent contradictoire, pour universaliser l'exemplaire. Prendre des images dans un réel pour les montrer ailleurs où la réalité se distribue différemment : et pour effacer cette différence, il faut réduire le réel à sa dimension de spectacle. Comme le

« c'est possible » de Lip, comme le « on fabrique, on vend, on se paie », qui, coupé de son lieu de maturation, de la base matérielle de l'idée, de son chemin contradictoire avant de devenir acte, et appliqué tel quel à Cerisay, se transforme en gadget de lutte. Pourtant, et malgré cela, la grève de Cerisay n'était pas celle de Lip...

Mais, dans l'imaginaire militant, qui dit lutte, dit lutte contre un ennemi, l'ennemi commun, qu'il soit extérieur (patrons, flics...) ou intérieur (jaunes, syndicats...) à la lutte, et nouveaux moyens de lutte pour combattre victorieusement cet ennemi. Fascination de l'ennemi, fascination de la lutte (Lip, Larzac, même combat ?) avec une conception de la lutte qui se réduit à une suite d'inventions que l'on exhibe à travers le pays (cf. *La France des luttes*, Stock.) et qui s'accumulent ensuite dans la mémoire selon la progression linéaire chère à la mythologie du progrès. Et enfermé dans cet imaginaire-là, ce que risque de populariser le cinéma militant ce n'est sans doute que l'existence même de la lutte, sa possibilité toujours renouvelée, le but de la lutte n'étant alors pas autre chose que la lutte elle-même, sa multiplication à l'infini. Et le plaisir qu'il gagne sur le cinéma de la voix *off*, c'est la jouissance du spectacle de l'ailleurs, la possibilité de rêve laissée par la béance de ses images libérées du carcan du commentaire, le rêve apocalyptique (et mythique) d'un grand dérèglement général de l'ordre établi, du grand éclatement, que chaque image vient alimenter. Comme dit P. Bonitzer : *« Laisser parler l'événement, c'est le laisser parler par les spectateurs, selon les voies tracées en silence par le film, jalonnées par les pointillés du montage. »*

En fait : qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre conception, il s'agit de *« prendre »* des images pour les transformer en preuve d'un discours qui est déjà tenu ailleurs.

Et dans ce contexte, ce qu'il y a de nouveau dans *Un simple exemple*, c'est justement quelque chose qui se situe au niveau du contrat filmique : les images, avant d'être destinées à un ailleurs de la lutte (faire connaître la lutte dans un but, à court terme de soutien, et à long terme d'échanges d'expérience), au renforcement d'un discours déjà existant, sont d'abord restituées à ceux à qui elles ont été prises, et servent de lieu d'énonciation, de support à la constitution d'un discours, ou plutôt, d'une parole : celle des grévistes de Darboy qui, dans la voix *off*, parlent ces images, à partir d'elles. Ici, le pouvoir de filmer, de regarder, de *pouvoir voir*, la jouissance du réel,est contrebalancée par le pouvoir de parler, par la prise de pouvoir des ouvriers de Darboy sur leurs propres images.

L'imprimerie Darboy en février, mai 1974 : une grève comme beaucoup d'autres en ce moment où se multiplient les grèves contre les licenciements collectifs. Mais aussi une grève qui, au niveau du spectaculaire communément recherché, manquait absolument de consistance. Une grève sans ennemi : *« Y avait rien en face de nous. Dans une lutte, y a un patron, ou y a des responsables. Là, il n'y avait rien. »* Rien ; simplement un groupe d'ouvriers et d'ouvrières dans une usine vide, dans un meeting de soutien, dans une manifestation du 1er mai. Rien que des amis. Pas d'ennemis, et donc, pas de nouvelles tactiques à lui opposer, rien qui puisse servir d'exemple directement consommable par la France des luttes. Rien de spectaculaire à montrer, rien de spectaculaire à dire, comme le prouve clairement la scène où le journaliste de France-Inter vient voir ce qui se passe et s'en retourne bredouille : aucun discours à tenir, prêt à être entendu, attendu. Rien à dire en fait à quelqu'un qui reste extérieur à ce qui se passe. Car il se passe quand même quelque chose, mais quelque chose de diffus, de discret, d'intime : un tissu qui se tisse, entre l'ouvrier et l'ouvrier, entre l'ouvrier et la machine. Quelque chose comme la découverte d'une collectivité que l'image cerne dans son évolution : d'abord des corps côte à côte, dormir, manger, à la recherche de quelque chose qui se

passerait en dehors d'eux ; côte à côte, le regard fixé sur la caméra, vers l'extérieur : des corps en représentation qui peu à peu, face au vide, face à l'angoisse, commencent à tourner leur regard sur leur propre lieu, leur propre terrain, à se découvrir mutuellement, à découvrir la machine, à établir avec elle un nouveau rapport, un nouveau rapport au travail, aux gestes du travail. Car ici, le « on travaille, on vend, on se paie » a perdu sa valeur de tactique de lutte, ne se parle plus simplement comme une amélioration des conditions de travail, mais devient la raison même de la lutte : la préservation de ce collectif (pas de collectif d'ouvriers sans outil de travail) au moment même où il se découvre en tant que tel.

L'autre face de la lutte, les coulisses de la lutte, l'intimité de la lutte : une histoire de corps. Une lutte à laquelle participe activement la caméra — l'acte même de filmer — en ne quittant jamais l'intimité même de ces corps. Pas d'intimité pornographique ici, pas celle du corps individuel, le corps ouvrier en tant qu'objet de curiosité : pas de gros plan, pas de scoops filmiques ; la caméra reste toujours à distance, les cadrant dans leur environnement social, celui qu'ils se choisissent, celui qui les soude socialement. L'image du film, c'est la mise en place, la mise en scène de ce collectif, sa matérialité. Ce même collectif que l'on retrouve dans l'espace *off* de l'image, dont il s'empare aussi tout autant que de l'image, qu'il peuple de sa voix multiple qui n'est pas dans l'image : de même que la caméra reste à distance, la parole immédiate est aussi souvent évacuée au profit de la voix *off*. Ici, l'événement ne parle pas tout seul, l'image ne parle pas toute seule ; il n'est pas laissé au spectateur la jouissance du réel, du vécu d'un ailleurs qu'il jugera tout seul à partir de son savoir, de son fauteuil. La réalisation de la bande-son correspond ici à un travail, un travail sur le réel accompli par les grévistes face à l'image de leur grève, à leur propre image, pour pointer dans l'image ce qui a marqué ces corps, ce qu'il en reste, une fois l'événement passé, une fois le vécu immédiat digéré par la conscience ; ce qu'il en reste et ce qui fera son chemin. Le travail de la mise en mots après celui de la mise en actes : des mots qui s'impriment dans l'image au lieu de sortir d'elle, qui l'encadrent, la gardent, la protègent de toute dissolution dans un imaginaire autre. Mais aussi des voix qui viennent donner à ces corps enfermés dans le cadre de l'image, dans la temporalité de l'image, une dimension nouvelle, historique : des corps qui s'enracinent dans l'histoire du mouvement ouvrier.

La séparation de l'image et du son, des corps et des voix, donne au film la structure d'un conte que l'utilisation de toute une série de signifiants historiques tout au long du film vient accentuer : musique de la Semaine Sanglante au piano, texte de Marx dit par une voix qui rappelle les premiers temps de la radio, extraits en banc-titre d'un journal de grève sur ancien cahier d'écolier...

Un conte raconté par des voix atemporelles, sans corporalité, d'ouvriers et d'ouvrières qui parlent d'un événement passé, qu'ils ont vécu ensemble et dont, aujourd'hui, ils se souviennent. Un événement qui se situe, en 1974, quelque part entre le début du mouvement ouvrier et un aujourd'hui qui n'est pas daté, qui peut être hier, qui peut être demain, un aujourd'hui qui se situe dans le temps long de l'histoire, celle de la lutte pour la constitution du pouvoir ouvrier, au-delà des différentes conjonctures de l'ennemi, le gaullisme, le giscardisme, le problème de l'électoralisme qui reste finalement celui des professionnels de la politique. Le temps long de l'histoire, celle de la lutte pour la constitution du pouvoir ouvrier à laquelle participe le film : comme moment de fixation d'une prise de conscience, comme arme pour l'élaboration d'une mémoire future, tournée vers le futur.

Un moment dans l'histoire de la prise de conscience ouvrière de son corps social, de l'unification de la voix et du corps, de la parole et de l'acte. La prise de pouvoir du monde ouvrier sur l'imaginaire collectif.

Thérèse GIRAUD.





MONTREUIL
IMPRIMERIE
"DARBOY"
OCCUPÉE
NOUS SOMMES 93 TRAVAILLEURS
"LICENCIÉS"
NOUS LUTTONS POUR OBTENIR NOS INDEMNITÉS
&
LE MAINTIEN DE NOTRE EMPLOI
NOUS AVONS BESOIN DE...

On attendait toujours que le Syndicat se manifeste. Il se manifestait pas.

Là, on savait pas du tout à qui s'adresser, contre qui combattre, essayer d'avoir quoi, comment.. Nous, la seule chose que nous désirions, c'était notre argent, au départ. Et peut-être ..

C'était presque de l'utopie...

Et on était dedans, et puis il se passait rien. Et puis tous les jours on avait une nouvelle carotte

On a travaillé dix ans ensemble, mais sans très bien se connaître, c'est-à-dire en tant que travailleurs. On se connaissait, bonjour, comme ca, mais sans connaître le travail des uns et des autres. On travaillait tous, au fond, les uns pour les autres, puisque le travail se suit. Mais au fond, on savait pas les difficultés, par exemple, des machines.

Si on veut que les luttes ne soient pas suspendues en l'air, et puis s'arrêtent, une autre qui éclate comme une bulle, à un endroit, et ça, ça peut durer toute une éternité comme ça ! C'est vrai que la forme des luttes va évoluer, c'est vrai que la qualité de la vie sur le lieu du travail s'améliorera aussi après chaque lutte, mais c'est vrai également qu'en ce qui concerne la remise en cause fondamentale, la remise en cause de société, les luttes en tant que telles, et à partir de l'organisation syndicale, ne font pas franchir le pas décisif. Or, c'est la seule force réelle.

Pendant trois mois, on avait vécu ensemble, presque tous les jours, puis d'un seul coup, c'était presque un départ, quoi !

Je commence à penser avec les autres.

(*Extraits de la bande-son de* Un simple exemple.)

Savoir posthume
(La Spirale)

par
Serge Toubiana

Depuis deux ans, plusieurs films ont traité du Chili, sur le mode documentaire, fictionnel (*Il pleut sur Santiago*), du discours dénonciateur, de l'appel à la solidarité. *La Spirale* est le premier qui tienne un discours historique sur des *fondements théoriques*, qui produise sa fiction dans le déroulement du processus analytique. Voilà ce qui le démarque des autres films que nous avons pu voir en France sur le Chili : oser, sur des événements politiques, produire des connaissances, en utilisant le cinéma comme média.

Il y a autre chose : deux années séparent les événements de septembre 1973 du moment où le film est terminé, prêt à sortir sur les écrans. Pendant ces deux années, l'essentiel de la gauche chilienne, particulièrement la gauche révolutionnaire, tout ce qui se réclame du marxisme, est réprimé, décimé. Pendant ces deux années, la gauche internationale se mobilise pour dénoncer le régime de l'atroce Pinochet. Pendant ces deux années, A. Mattelart, J. Meppiel et V. Mayoux rassemblent patiemment les pièces du dossier, les documents qui vont permettre la réalisation du film. On a donc un double mouvement, en sens contraire : l'histoire continue d'avancer en reculant, dans le sens de la barbarie, tandis qu'en face, quelques intellectuels tentent de rassembler les documents qui vont permettre que s'élabore un acte d'accusation. Un temps pour la théorie, un détour de l'histoire par la réflexion, l'analyse de l'histoire : pour faire *La Spirale*, il fallait prendre son temps, ne pas perdre patience, ne pas perdre la tête et garder une idée en tête : comprendre les événements demande du temps, le temps de les analyser, de chercher sur quoi fonder son analyse. Du même coup, lorsqu'on fait un film, prendre le temps d'expliquer : ce qui explique la durée du film. Tout cela pose problème, puisque le temps de l'histoire, l'avancée rapide des événements, ne se juxtaposent pas sur celui de l'analyse, encore moins sur le temps de la pratique filmique. Retard à combler, retard de la conscience et de la représentation sur l'histoire, c'est dans ce creux que vient se loger *La Spirale*.

Une des caractéristiques pour un film comme celui-ci, c'est que son spectateur possible possède déjà un certain savoir sur le référent en question. Un problème spécifique pour le cinéma, pour une machine à fiction : le spectateur a sur le concret un certain nombre d'informations que, déjà, les médias lui ont données, par ailleurs. Ce qui peut lui manquer par contre, et c'est ce qui fonde un projet comme celui de *La Spirale*, c'est l'analyse profonde, détaillée, des événements. Donc, si on sait ce qui s'est passé, il reste à savoir *comment* ça s'est passé, *pourquoi*. C'est à ces questions que le film tente de répondre, c'est à ce spectateur que le film s'adresse.

Faire de la théorie dans un film, avec des images et des sons · ici, elle s'anime sur fond de revanche posthume, par désir de *marquer* le pouvoir, de le marquer en retour, de le *qualifier*. Il faut lui infliger, en retour de tout ce qu'il inflige de violence aux classes populaires, une violence verbale, une violence du discours théorique qui permet d'avoir, pour ceux qui en sont les porteurs, une position de surplomb : un discours qui surplombe le pouvoir, *le discours-pouvoir*, qui échappe en quelque sorte à son territoire.

Discours en révolte ou maîtrise du discours : la maîtrise du discours, de l'analyse théorique, ce déploiement du savoir, ici, tente de rivaliser avec l'exercice réactionnaire du pouvoir : rivalité, *signe égal*, et c'est comme si les auteurs mettaient le signe égal entre savoir et pouvoir. Concrètement, est mise en pratique l'interrogation du pouvoir, sans aucune intimidation, à l'aide d'un certain savoir marxiste, et ce marxisme, pris comme pratique de savoir, donne certains moyens, par exemple une certaine énonciation, qui n'a, dans ce film, de comptes à rendre qu'à la théorie, c'est-à-dire qu'à elle-même : théorie des alliances de classes et de la prise du pouvoir.

On verra par contre que, concernant l'énonciation intra-codes filmiques (qui parle dans la bande-son, et comment ?), le film ne rend pas assez de comptes ; ce qui peut poser de sérieux problèmes quant à l'efficacité cinématographique du discours politique. Mais revenons à ce signe égal entre savoir et pouvoir. A vrai dire, il peut rendre de précieux services, puisqu'il permet de répondre pied à pied au discours du pouvoir, de répondre de haut à un discours qui vient de haut. Force et faiblesse de *La Spirale*, problème de l'ancrage de la théorie : au discours de la réaction, il ose répondre, il contre-attaque, marque des points, il traque le discours et la contre-offensive des classes réactionnaires. Plus important encore, il se donne les moyens de le prendre en défaut, à l'aide des images dérobées, piquées sur son propre terrain. Il ne suffit pas, ou plus, de dire que la C.I.A. était impliquée dans le coup de Pinochet, il faut encore trouver le plan qui le prouve, l'exhiber, le montrer. Ainsi, dans le film, plusieurs plans-scoop aident le discours anti-pouvoir à se forger une certaine crédibilité : critiquer la montée des forces de droite (qui font peser la menace d'un coup d'Etat) à l'aide d'une analyse des classes et des alliances que les classes réactionnaires tissent entre elles, mais en s'aidant *aussi* des documents subtilisés dans les ambassades américaines, sur le télex des journaux réactionnaires (tel le *Mercurio*), ou dans tous les endroits louches où on complote. On assiste à la mise en place d'une structure quasi obsessionnelle qui, à vrai dire, produit certains effets sur le spectateur : ça consiste à trouver, pour une idée, pour toute notion corroborant l'analyse, un plan, une trace, quelque chose du réel qui vienne légitimer. Problème très concret : il ne faut pas manquer de plans, car ils constituent la matière première filmique sans laquelle il n'y aurait pas ces effets de vérité du discours politique. Inversement, il faut produire, pour chaque plan, chaque séquence, chaque chaîne d'images du réel, les idées, l'analyse. Un système d'emboîtement, le montage est conçu comme coulissage, système de renvoi ininterrompu de la bande-son à la bande-image, mouvement à double sens où le réel se voit justifié par la théorie, et inversement. Attention, là est peut-être cachée la dialectique (de la pensée et aussi du cinéma : dialectique

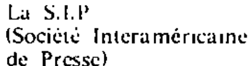
image/son), mais c'est aussi là que peut se loger le ratage de la dialectique, sa fixation. Le discours politique que nous écoutons dans *La Spirale* est un discours global, totalisant, produisant des énoncés pris dans une formation discursive assez large : discours économique qui prend en compte la crise économique au Chili pendant et après le gouvernement d'Allende, discours politiques spécifiques des classes et des fractions de classes pendant et après le gouvernement de l'U.P., différents discours et pratiques idéologiques des classes dans le processus historique.

On voit aisément la richesse, la complexité d'un tel projet : parce que ces discours sont impliqués les uns aux autres, et que, loin de se contenter de les voir articulés « théoriquement » en instances autonomes, il faut plutôt y démêler le fil de leur agencement, parcourir le dédale de leur implication, pour y trouver la trace de leur efficacité.

Cette ambition implique d'avoir un projet cinématographique. Il faut nourrir la théorie, la représenter par des images et des sons, faire en sorte que la matière filmique soit à la hauteur de la richesse de l'analyse, qu'elle lui résiste, qu'elle réussisse à l'endiguer, sur l'écran, pour fictionnaliser le discours, le représenter. On note ici un problème inhérent au documentaire politique, tout au moins au documentaire qui se fait avec des images issues d'archives, des images qui ne sont pas produites dans le temps même du film. Avec *La Spirale*, ce problème se double d'un autre : entre le moment où les images sont prises et celui où le film est monté, il y a la défaite de septembre 1973, la mort. *La Spirale* travaille avec des images défaites, endeuillées, qui ont déjà donné leur sens, mortes deux fois. On peut les revitaliser, une fois, sur la pellicule, leur donner du sens, réinjecter de la signification, réactiver le tissu signifiant. A condition que quelque chose, en face, les fasse vivre, les maintienne debout, une voix, un commentaire, qui viennent *off*, de l'au-delà de l'histoire, de la mort. Comment éviter cette pratique de colmatage, où rien ne doit passer à travers la grille de la voix sans avoir reçu l'estampille du discours parlé, des énoncés véhiculés par la voix *off*. Il ne faut pas que le discours laisse parler l'image, il faut qu'elle (se) défile *au regard de la voix*, sous l'œil vigilant du son, de façon que, sans interruption, s'y greffe le travail de la voix, de ses énoncés, de l'angle théorique sous lequel le réel est abordé. Pas de libre confrontation entre les images et les sons, les témoignages, les discours, mais au contraire, le signe de l'arbitraire de la voix, du commentaire, la trace qui indique que là où s'énonce, se prononce la vérité, le discours de la vérité, c'est dans l'a-fortiori du *off*.

Mais peut-on imaginer ce que serait ce défilé d'images sans la voix du commentaire, serait-ce autre chose qu'un défilé mortuaire, un enterrement pur et simple d'images de défaite ? L'histoire se répète toujours deux fois, la première sous forme de tragédie politique, la deuxième sous forme de sa représentation, de son encadré filmique. Mortes une première fois, ces images, alignées sur le ruban filmique, portent le deuil de leur référent. Un référent au cinéma, c'est quelque chose de mort, c'est simplement l'encadré de l'image en amont ou en aval, ce qui vient la conforter, le déchet de la représentation, la matière première qui est barrée à l'image. Mais le référent de *La Spirale*, c'est la mort de l'Unité Populaire. En parler, et en parler comme on en parle dans ce film, c'est dans le seul but de faire vivre un savoir, faire vivre un savoir à la limite sur le dos des images, des images de mort, sur le dos des morts. Les marxistes chiliens ne sont peut-être pas morts pour rien ; et comme le disent les camarades chinois, une défaite peut se convertir en victoire : défaite historique, politique, mais bond en avant de la théorie, et faire un film, c'est aussi un processus qui permet d'en savoir plus sur les images et les sons, avec manipulation d'objets morts. Il y a, dans les conditions d'élaboration de la pensée marxiste, dans sa période de gestation, de latence théorique, l'odeur, l'ambiance, inexplicables, de la défaite des sujets pour qui justement s'élabore ce travail. Comment éviter que ce savoir soit un savoir perdant, un savoir surcompensé parce que justement trop faible pour faire le poids face au pouvoir qu'il tente d'analyser ?





La S.I.P
(Société Interaméricaine
de Presse)



Miguel Enriquez

Savoir, dans *La Spirale*, est entendu au sens fort, au sens premier du terme : accumulation de connaissances diverses, d'enquêtes, d'élaboration théorique, mises en jeu pour décrire un processus historique. Et ce savoir est testé sur un terrain, comme sur un terrain de jeu, ce qui est conforté par les séquences qui viennent à intervalles réguliers, ponctuer le dispositif théorique, où des potiches en bois réalisées par Folon sont déplacées sur un espace de jeu, représentant chacune les classes sociales ou les forces politiques. Il y va du pouvoir et de la politique comme d'une stratégie. Et c'est là l'aspect le plus intéressant, et certainement le plus juste dans *La Spirale*. Le marxisme ne rechigne pas à la stratégie, il pense le pouvoir comme enjeu de différentes stratégies, comme mise en place de dispositifs militaires. L'espace militaire, avec ce déploiement de forces sociales, contre-offensive, ripostes, en termes d'avancée ou de reculée. On aurait comme une grille d'analyse avec ses cases, et chaque camp aurait en possession les règles du jeu : course de vitesse pour remplir la case « pouvoir » le premier. Là où le jeu se complique, c'est lorsque Mattelart fait fonctionner le marxisme dans les deux sens, pour les deux camps, la gauche allendiste (et l'extrême-gauche), et pour la droite constituée en front politique. Il y aurait un marxisme *blanc*, la droite aurait, elle aussi, son analyse de classe, sa propre conception du processus de prise (ou de perte) du pouvoir. Elle a en plus quelque chose que n'a pas la gauche traditionnelle, disons réformiste : la conception militaire, putschiste, du pouvoir. Pinochet, c'est C.I.A. + analyse de classe de droite, discours et pratique militaires + marxisme blanc. Tout ce qui constitue d'ordinaire, l'« intelligence » de la gauche, la pensée dialectique de l'histoire, la stratégie de conquête du pouvoir, est ici ridiculisé : la gauche au pouvoir ne pense pas la « gestion » du pouvoir, encore moins la prise du pouvoir *total*. Ce que Pinochet, lui, pense très bien. Alors que devient le dispositif mis en place dans *La Spirale* pour décrire le plan de la bourgeoisie chilienne, à quoi sert une telle finesse d'analyse alors que tout est déjà *joué, gagné*, du point de vue de l'histoire concrète, immédiate ? Qui est prêt à s'approprier une analyse *après coup* de l'histoire, pour quel usage ?

Revenons au jeu des potiches de Folon. Elles sont le pendant, assez dérisoire, puisque de bois, d'autres figures beaucoup plus sérieuses, qui fonctionnent dans un autre jeu, celui mis au point, à la demande du Pentagone, par la firme A.B.T. de Cambridge (Massachusetts), fonctionnant, lui, sur des objectifs réels : penser le scénario possible d'un coup d'Etat dans un pays intitulé Patria, où toutes les caractéristiques se référaient au Chili. La différence entre les deux

jeux, ce n'est pas seulement la disparité des forces en présence, figures de bois contre analyses de probabilités par ordinateur, c'est que le premier se pense dans l'après-coup, pour démonter et démontrer un processus sous nos yeux, qui s'est déjà joué, l'autre se pense comme futur, coup possible, investissement imaginaire de l'impérialisme planétaire. C'est là peut-être qu'il y a la disproportion la plus flagrante. C'est là que le véritable discours du film risque de se jouer aux yeux des spectateurs : ce n'est plus la question « comment résister » qui va seulement être posée, c'est aussi et surtout : « est-il seulement possible de riposter, de faire le poids ? », au moment où il faut, c'est-à-dire sur le terrain même des événements, au moment où l'histoire se passe. Voilà la véritable question posée au marxisme militant.

Serge TOUBIANA.

Note sur la voix off

Pour éviter que le problème de la voix *off* nous serve à esquiver certains problèmes politiques, il faut ajouter une question : d'où vient le fait que, dès qu'un discours politique prend du champ, recule par rapport au terrain sur lequel il est censé s'ancrer, il construise autour de lui ce camp retranché où la plupart du temps se réfugie le commentaire politique *off?*

Cela ne tient pas, aussi, au fait qu'un discours n'occupe, au sens militaire, que le territoire qu'on veut bien lui laisser gérer ?

Certainement que le discours qui est dit dans *La Spirale* est le seul qui n'ait pas été déjà prononcé, sous cette forme, dans le Chili des années 1970-1973 : tous les autres discours de gauche ont eu leur moment, leur histoire, leur chance à tenir, mais aussi des appareils pour les porter, les faire vivre.

La facilité que procure le recours à la voix *off* dans le cinéma politique et militant, c'est l'illusion que se donne un discours (une ligne politique) en prenant en charge des images (de la connaissance sensible, du direct, du réel), en les portant, en créant l'appareil d'énonciation, énonciation dont il pense que ces images sont dépourvues, ou alors que leur énonciation propre, leur portée signifiante est limitée, insuffisante ou erronée.

La voix *off* est une opération de double greffage : greffer un son plus fort sur d'autres sons, et sur des images, de telle sorte que le premier devienne le son témoin, l'équivalent général, celui qui dote les autres d'une valeur, d'un signe plus ou d'un signe moins. Se met en place une hiérarchie des sons, des voix qui s'alignent ainsi dans un appareil de parole chargé d'interpeler l'écoute du spectateur, de capter sa conscience voyante. Autre greffe : le discours *off* rencontre le cinéma comme pratique mimétique qui lui offre une scène pour parler. Et un discours *off* qui prend le pouvoir dans un film a toutes les chances de s'être fait refuser tout pouvoir dans le réel.

Le pouvoir qu'il prend dans un film (au regard du spectateur) est en droit de se croire porté sur les rails du pouvoir tout court, puisqu'il n'a pas été barré à la représentation.

C'est là qu'on revient à ce qui est dit au début de cette note : un discours qui a tout le pouvoir dans l'espace *off*, toute la bande-son pour lui, doit aussi penser qu'il n'a pas de pouvoir du tout dans l'espace tout court, l'espace réel, et le dire. Le marxisme au cinéma a à se débattre avec ses difficultés. (C'est avec ces difficultés que se débat, presque seul, le cinéma de Godard : dans ses films, le pouvoir qu'y prend un son, un discours politique, est toujours localisé dans la pratique où il est inséré, dans la limite où le cinéma fait miroiter de la vérité.)

L'appareil-cinéma est bien le leurre où même les discours politiques les moins naifs viennent se mirer pour croire de manière plus forte à leur vertu mobilisatrice.

Ce faisant, se rendent-ils compte qu'ils travestissent la parole, la voix dominée qu'ils sont chargés de représenter, gérer, en parole dominante, dans un espace (le film) où la domination est une dérision ?

Pour nous, pas trop d'illusions avec le discours (juste) de *La Spirale :* que faire de la victoire, ici remportée par la science marxiste ? Comment faire sortir ce discours du camp retranché (le film, et dans le film, la voix qui parle) où il s'est réfugié, caché, isolé, pour le faire descendre dans l'arène où la sanction des discours se fait au niveau du *faire*, d'une pratique synchrone avec l'histoire *où* elle se déroule, *quand* elle se passe ?

Petit journal

CE GAMIN, LA...
(R. Victor)

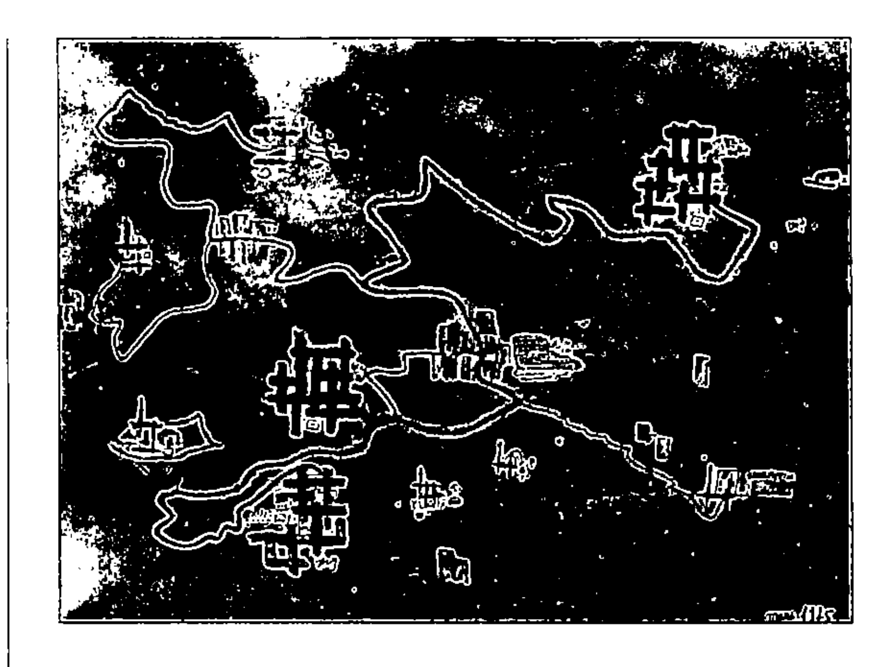
Ce gamin-là..., un qui n'est pas quelqu'un et qu'on voudrait qu'il soit, qu'il devienne, mais comment le lui dire ? Il n'a pas accès à notre langage, et nous difficilement au sien, le malheureux, diront certains ; pas tant que ça, à le regarder vivre, sous nos yeux, à l'image.

Il n'est pas quelqu'un parce qu'il ne parle pas, et aussi parce qu'il n'est pas dans l'aire de l'image, comme un poisson dans l'eau. Lui, l'image, qu'en connaît-il ? Sait-il, au moins, qu'il est dessus, qu'il s'y déplace, pour nous, et qu'il se fait parler par elle ? Ce n'est pas sûr, et d'ailleurs il s'en fout.

Lui qui ne tient pas compte de son hors-champ visuel, que ferait-il *en plus,* de ce hors-champ-là ? Complication du langage, métalangage sur du non-vu par ce gamin-là, Janmari, qui ne voit pas ce que nous voyons, qui ne voit pas qu'il est vu.

Le film de Renaud Victor est fait sur un regard. Voilà qu'il nous permet de voir quelqu'un qui ne sait pas qu'il est vu. Au fond, le voyeurisme. Mais pas du tout, puisqu'il ne sait pas qu'il ne sait pas qu'il est vu, qu'il est dans un champ de regard qui pourrait profiter aux voyeurs.

Rien à voir avec du *Kaspar Hauser,* pas de plus-value pour l'œil, ni pour l'Art.



La joie
ça éclate
il en retombait des morceaux partout
entre nous
à tout moment
à force d'en tracer
des lignes d'erre
à partir de chaque enfant, là
nous en arrivons à voir un peu ce qui ne nous regarde pas
je veux dire ce que notre regard aveugle de parlant
a bien du mal à voir
nous
(F.D.)

Alors il se passe que nous le voyons, sans qu'il nous voie, le voyant. Si ce n'est pas du voyeurisme, est-ce que cela n'a pas rapport avec quelque regard ethnologique, un de plus où l'œil regardant ne s'implique pas, et qui plus est, a plus d'un code à son arc ? Ce n'est pas non plus du travail d'ethnologue, du « regardez ces gens-là, ils sont à part, ils ont leurs règles de vie, comme nous avons les nôtres ».

Pour employer un mot à la mode, chez nous aux *Cahiers,* il y va encore du *contrat* entre le filmant et le filmé, et le filmé ne sait pas qu'il est « sous » contrat, d'ailleurs le juridique n'entre pas dans son aire de vie.

Le seul contrat, c'est celui passé entre deux espaces, à la limite par-dessus les personnes de Renaud Victor et Fernand Deligny, du moins simplement avec leur accord : il s'agit d'essayer de faire se juxtaposer l'espace filmique, ce que peut prendre en charge l'objectif d'une caméra, son champ de vision, avec l'espace-erre-aire des promenades de Janmari, de son errance, de ses tournoiements hasardeux d'un point à l'autre. S'il y a du contrat, c'est un peu sous la forme où les Chinois aident des pays amis, sans contrepartie : la caméra suit l'errance, pour la connaître en même temps que nous, et surtout, elle aide au codage du territoire. Et l'erre le lui rend bien, puisqu'elle se donne à voir, se prête au voir. Pour Janmari, la caméra c'est de la technique, sans plus ; pour quel usage, il n'en sait rien. Et nous, de ses techniques à lui, de ses gestes, de ses bruits, qu'en savons-nous ? Le film de Renaud Victor ne permet que de faire un bout de chemin ensemble, sans passer par le langage.

Echanger, sans langage, des gestes, des techniques, sans parler, sans se parler. Apprendre à se taire, différemment de la manière qu'on a de se taire dans une salle de cinéma où nous y sommes contraints.

D'ordinaire, à l'intérieur d'un espace-cinéma, il y a des voix, de la parole, *in* ou *off,* quelque chose qui fait parler l'image ou qui parle pour elle. Du langage qui aide un autre langage. Dans *Ce gamin, là...,* pas de parole *in,* seule la parole *off,* belle, de Deligny. L'aire où travaille Deligny, où vivent Janmari et d'autres enfants autistes, a banni la parole. Que des bruits, des signes bruyants, *le bruit des choses* et des bouches, le choc du corps des enfants avec les objets. Pour nous, spectateurs, il ne faut pas nous attendre à entendre des voix ; il nous faut nous soumettre à d'autres fils (films) conducteurs que ceux que d'ordinaire nous suivons au cinéma, ceux que la voix et la parole tissent avec l'image ; plutôt nous soumettre à comment *le fil des choses* parle à un adolescent comme Janmari, et comprendre qu'entre lui et les choses, peut-être, *ça parle.*

S. TOUBIANA.

CINEMA ET MEDECINE

1. SILENCE, LES ORGANES ! (J.-N. Cristiani)

On a vraiment l'imp[illegible]ssion de se donner à fond, pour un peuple qui souffre, pour des gens qui ne sont pas des emmerdeurs. Des gens qui ont mal, qui souffrent et pour qui vous représentez quelque chose. Non pas un dû, mais une merveilleuse providence, une manne qui tombe : vous êtes le médecin, vous arrivez ! »

La maladie... est considérée à l'heure actuelle exactement au même titre qu'une matière première... qui est à exploiter..., qui peut entraîner des profits. »

Dans cette perspective nous nous orienterions vers la disparition de la médecine par la disparition de la maladie. »

Trois médecins « très heureusement interviewés » parlent :

« Cinéma vérité ? » Une forme de pédantisme, ignorant combien sa vérité est relative aux murailles de sa tour, unifierait-il en les recouvrant de son savoir mort ces réalités spécifiques ?

« Documentaire ? » A un œil supposé vierge (masquant les opérations érotiques et la violence du pouvoir de filmer) correspondrait-il un réel exorbitant parlant en abondance de lui-même ?

Qu'un cinéaste reconnaisse chez ces médecins, troublés par la médecine, leur désir de parler ; qu'il entende le vrai que chacun porte au fond de lui ; qu'il prenne du plaisir à les filmer ; qu'ils y trouvent leur compte et signent leur propre parole ; que dans ce lieu vibrant, du discours médical, la caméra provoque une érection bruyante des organes...

On peut qualifier ce cinéma de « cinéma du vrai », qui entraînerait le spectateur dans un questionnement du proche et du lointain.

« Celui qui a des yeux pour voir et des oreilles pour entendre constate que les mortels ne peuvent cacher aucun secret. Celui dont les lèvres se taisent bavarde avec le bout des doigts ; il se trahit par tous les pores. »

(S. Freud)

On se sent toujours gêné, trahi, d'être regardé : on ne voit que d'un point mais on est regardé de partout.

Le sujet qui se croit unifié, contrôlé par et dans sa pensée, est plein de failles, de pores d'où bruissent mille sons, mille images.

C'est qu'il y a aussi du vrai, là-bas, de soi. Il jaillit dans l'impossible du discours, dans les lacunes de la pensée et du regard. Tout cela reproduit, enregistré par cet autre : le cinéaste et sa caméra.

« Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas. »

(J. Lacan)

Le miroir n'a pas renvoyé à celui qui se voulait saint l'image sainte... On peut donc être déçu, angoissé, dans son cartésianisme éternel, de se reconnaître à l'écran comme sujet désirant, toujours fuyant, dont les affirmations si assurées deviennent questions sur la médecine, sur soi...

Ces lacunes, ça gêne. Bouchez nos trous ! Silence, les organes !

Le silence comme idéal de santé (et de vérité) c'est notre névrose : oreille policière, corps policé, lisse.

Ma trahison ne serait-elle pas d'avoir touché à cette représentation du corps unifié, à ce sujet pensant qui fait taire les pulsions, à cette vérité universaliste qui mutile ce que du réel il lui est donné de saisir ?

Pourtant je ne suis, de loin, ni le premier, ni le seul.

Le scandale ne serait-il pas d'avoir laissé venir du refoulé : ce regard cinématographique regarde aussi le spectateur médecin (et non médecin) dans le champ de son désir de médecin ? « On en rit avec gêne. » Pourquoi le médecin en rirait-il avec gêne ? Qu'est-ce qui peut transparaître ? Ne devrait-on pas dire plutôt : « On *s*'en rit avec gêne. »

La trahison serait de ne pas reconnaître l'autre : regard tunnel, sans expression, sans bienveillance, regard sans tain ne permettant que délire, terreur, écrasement de la singularité...

Ces trois discours de médecins enchantent des malades au sens que ce mot prend dans le célèbre conte du joueur de flûte qui avait vidé une ville de ses rats puis l'avait finalement privée de ses enfants.

Corps guéris et/ou abattus, emboîtés dans des machines propres, traversés de langues étrangères comme d'occupation ou stéréotypées :

« Par manque, justement de cette langue parlante que nos premiers examens médicaux nous ont aplatie d'un manche de cuiller dans la bouche. »

(J.-P. Sarrazac)

Faut-il que le désir (de puissance, à l'action dans ce film) du médecin empêche celui du soigné de parler singulièrement avec son corps ?

Aussi loin à gauche qu'on aille, l'histoire du discours médical (avec ses fantômes), la fascination du pouvoir, vous collent à la peau.

Je vous donne une piste : vous pouvez « en rire avec gêne » de ces portraits de médecin, mais cherchez l'appât et vous les verrez peut-être différemment.

Jean-Noël CRISTIANI.
Jean El KHOURI.



Le silence des organes.

2. DOCTEUR FRANÇOISE GAILLAND (Bertucelli)

La maladie et la mort, dans nos sociétés, donnent aux institutions et aux personnes qui les ont à charge un prestige qui tient à ce qu'elles sont les seules valeurs qui, en principe, ne se marchandent pas : l'hôpital les accueille, le médecin leur donne un nom, et en délivre le diagnostic. L'institution hospitalière excède ainsi les clauses d'un contrat ordinaire, en donnant bien au-delà de ce que l'autre, le malade, est à même de rendre. Aussi bien n'y a-t-il rien à donner en échange. Rien, sinon quelque chose sans prix : de l'amour.

Cette relation à la mort, cette circulation de dons sans prix, font la mesure de la sacralisation de la vie, dans le cadre de l'hôpital, seul endroit où une borne est imposée au marchandage sans fin des vivants. Quant à la relation malade-médecin, on sait que tout s'y monnaie, sauf, précisément le diagnostic. Que dès lors la délivrance du diagnostic y vaille comme preuve d'amour, qu'il n'y ait vraiment rien de mieux à donner, en fait de preuve d'amour, c'est ce que le film de Bertucelli s'applique à étayer, en fait de thèse : instance métaphysique du discours de l'institution médicale pour préserver, par une relation de transferts religieuse, un pouvoir féodal sur les malades. Le film participe ainsi directement au renflouement des arguments humanistes qui, traditionnellement, prêtent à l'hôpital et au médecin une sorte de capacité d'amour exceptionnelle, pour ce qu'ils accueillent, diagnostiquent, digèrent la mort (et dans une certaine mesure en délivrent les vivants). Une capacité d'amour qui n'aurait son équivalent que dans la famille conjugale (l'hôpital et la famille étant ici mis en vases communicants). Et sans doute la sacralisation de l'amour conjugal tient-elle aussi, comme la sacralisation de la vie à l'hôpital, à son enfermement institutionnel. Quelque chose, des rapports amoureux, ne s'y monnaie pas. Quelque chose échappe aux calculs, à la remise en jeu, en circuit, des partenaires, et s'éternise sur place — mortifié et sacralisé. Mais pourquoi, dans ce contexte, l'adultère féminin est-il toujours traité en catastrophe ? Sans doute parce que la rupture du contrat conjugal par une femme est intolérable dans des sociétés où les lignées (mâles) se réservent les femmes exclusivement en tant que mères, reproductrices et gardiennes sacrées de la cellule sociale familiale. Conjugalisme et maternage. Prédominance de la fonction mère dans nos sociétés. Qu'insinue d'autre ce film catastrophe-intimiste, sinon que le pire peut arriver si une mère se tient mal ?

Revenons à l'hôpital pour observer à quel point, dans, *Docteur*

Françoise Gailland, les capacités amoureuses du corps médical s'exercent peu dans le sens du traitement des corps, dans les soins, dans les activités quotidiennes, dans les relations sociales hospitalières. Il ne s'agit ici que d'encadrer, dans une suite de tableaux édifiants, des vertus qu'on peut d'autant moins lui contester qu'il les tient par privilège institutionnel : puisque l'accueil, la nomination, la digestion de la maladie et de la mort, le corps médical en a le monopole absolu.

Pourquoi les scènes de diagnostic, dans ce film, sont-elles tellement religieuses et obscènes ? Parce que le don du diagnostic (fatal) y vaut comme suprême preuve d'amour. Si le médecin dit au malade la vérité mortelle, c'est qu'il l'aime bien au-delà du bien qu'il peut vouloir au corps vivant. Métaphysique redoutable. Encore faut-il que le malade se montre digne de cet amour, qu'il exige sans reculer l'épreuve de la vérité, qu'il refuse le marché truqué de la révélation différée, voire la fausse monnaie des soins trompeurs. Observons que dans ce commerce d'âmes, la justesse du diagnostic — humour noir ! — importe peu : ce n'est pas elle qui vaut comme preuve d'amour...

Au départ de cette histoire thanatophilique, il n'est pas assuré qu'on s'aime tellement de l'âme, dans l'hôpital. Le corps médical (Girardot, médecin et mère) est rongé par le sexe (adultère) : « Tu veux savoir pourquoi j'ai une sale gueule ce matin, dit Girardot à un interne. Parce que j'ai trop baisé cette nuit, et à mon âge, ça pardonne pas ! » Et à la maison, ça précipite la crise : l'œdipe du fils se passe mal, la fille est enceinte, l'époux dépressif.

Il arrive alors que l'hôpital, par un acte de suprême charité, refile un diagnostic de mort à cette mère indigne. A partir de quoi tout s'arrange, et la preuve est faite que c'est à l'hôpital et dans la famille qu'on s'aime le mieux. Hors de ce double sein maternel, c'est la panique, la catastrophe.

J.-P. OUDART.

CINEPHILIE ET POUVOIR

Sous la pression du B.L.I.C. (Bureau de Liaison des Industries Cinématographiques), l'émission *Le Masque et la Plume* est supprimée des programmes de FR 3, et se voit remplacée par un film du Ciné-Club.

Argument des producteurs : il n'est pas juste que le plus gros exploitant de films se permette de juger la qualité des produits qu'il diffuse, et qui sont produits par d'autres producteurs. Ça, c'est l'argument « démocratique » des monopoles. En réalité, *bataille entre les gros :* ce qu'il faut savoir, c'est que FR 3, comme bientôt les autres chaînes de T.V., est aujourd'hui producteur de films à part entière, au même titre que Gaumont, par exemple. Le groupement des producteurs (dont va faire partie FR 3) n'aime pas que FR 3 puisse dire du mal des films produits par Gaumont, sans que Gaumont puisse dire du mal des films produits par FR 3.

Symptôme : cette « censure » indique bien la conception qu'on se fait, en haut (dans la profession, dans les médias, comme dans les sphères du pouvoir), du cinéma et de la critique. Sur la conception du cinéma, les *Cahiers* reviendront dans un prochain numéro, avec une analyse de la restructuration actuelle. Pour ce qui est de la critique, disons déjà quelques mots, avant d'y revenir.

Il se passe aujourd'hui le phénomène suivant : il faut mettre la critique au pas, et au diapason de la restructuration actuelle, capitaliste, de l'industrie cinématographique. La mettre au pas ne veut pas dire qu'elle fût rebelle auparavant (il n'y a qu'à voir la médiocrité de l'émission en question). Disons qu'elle n'était pas *rentable.* Il faut aujourd'hui que la critique soit à la hauteur de ce que lui demande l'industrie : être un rouage de plus de l'appareil, pour *favoriser* la rentabilité du cinéma ; *concrètement,* assurer mieux la *promotion* des films, plus que l'information ou la critique. *Comment ?* En intégrant les critiques dans les nouvelles fonctions que leur offre l'industrie.

Exemples : Chapier à l'Office de création pour le court métrage, Jacob au festival de Cannes, X s'occupe du festival de Deauville, Y d'Avoriaz (il faudrait faire la liste des festivals fabriqués pour promouvoir certains films, promotion liée à celle d'une ville, d'un maire, ou d'un député de la majorité), etc. Cinéphilie et pouvoir.

Autre remarque : à part quelques communiqués sur la « liberté d'expression », tout le monde s'accommode bien de la suppression du *Masque et la Plume.* N'est-ce pas aussi parce que les premiers intéressés ont déjà assumé leur position de fonctionnaires (d'Etat ou de monopole) du cinéma ? Les plumes s'avancent de moins en moins masquées.

S. TOUBIANA.

L'EMPIRE DES SENS (Oshima)



Sur *L'Empire des sens,* le dernier film d'Oshima, nous reviendrons certainement. Disons tout de suite qu'à certain égard, ce film constitue une date : c'est la première fois en effet que quelque chose s'inscrit au cinéma qui puisse se comparer à l'écriture de Sade ou à *L'Histoire de l'œil* (largement citée d'ailleurs dans le film, depuis l'œuf « avalé » par Sada jusqu'à la strangulation finale). En tout cas, depuis l'œil tranché du *Chien andalou,* rien n'a été produit cinématographiquement de tel sur la radicalité du délire d'amour. « Sur » est d'ailleurs mal dire : c'est ce délire même qu'écrivent à vif la mise en scène, le jeu — au sens le plus fort du mot — des deux admirables acteurs, la prise de vues, le montage décroché, malade, du film. Le geste d'Oshima peut se définir d'une phrase : c'est d'introduire dans la pornographie l'insolence et la *gloire.* Soit, du même mouvement, la situer (dans la platitude et la dénégation de l'hédonisme permissif) et l'excéder.

Pisse-moi dedans mon amour, ou laisse-moi sucer tes menstrues : on pense bien qu'à user de ce registre, le cinéma, à l'inverse peut-être de la littérature, ne pardonne pas ; il y va d'un risque sûr. « Ecrite, la merde ne sent pas », notait Barthes à propos de Sade. C'est moins vrai, en un certain sens, de l'image ; le mot est plus ductile au fantasme, parce que plus volatil, plus dérivant (selon l'arborescence du signifiant), plus vite déchargé aussi sur la surface intime de la page blanche. Le circuit du cinéma est plus long et, si j'ose dire, moins souple ; il implique, comme on sait, la *réalisation.* (C'est pourquoi on ne saurait le réduire, comme on le fait couramment et comme le fait par exemple Sollers, à propos de la pornographie justement, dans *Minuit 17,* janvier 1976, à la dimension du spéculaire ; il y a de la contingence, un accrochage au réel du cinéma qu'on néglige systématiquement et qu'il serait urgent de penser parce que le problème n'est pas simple, et fait plus d'un pli.)

Dans le cinéma porno actuel, la question de la réalisation en tant qu'elle crée en quelque sorte un appel de jouissance est doublement censurée, encastrée dans un dispositif technico-hédoniste (le fond idéologique du porno est une sexologie hédoniste qui fait de la réalisation et du jeu une affaire de technique, de spécialité, l'abomination actuelle). C'est cette question que ravive Oshima : la réalisation de *L'Empire des sens* côtoie l'impossible, est impossible (il est impossible, par exemple, que Sada étrangle réellement son partenaire, ou fasse l'amour avec un enfant de dix ans...) ; il en résulte une tension incomparable.

Un tel film s'expose doublement : à la censure d'une part, à l'interdiction ; mais d'autre part et en un sens plus gravement, aux interprétations sublimatoires. C'est ainsi que l'ineffable Benayoun, entre deux pointages à son périodique U.D.R., a déjà pondu un texte sur les noces du sexe et de l'ineffable, que ce film illustrerait. Comme dit son patron Georges Suffert, le cadavre de Dieu bouge encore. Il faudra encore écraser ces sursauts immondes de la charogne chrétienne. On y reviendra donc.

P. BONITZER.

MAITRESSE (Barbet Schroeder)

Une belle affiche. Le film eût été à la hauteur, qu'il eût mérité plus qu'une note en passant.

Le problème de Barbet Schroeder, visiblement, c'est ce à quoi s'expose un garçon sain et viril quand il sort des sentiers battus.

Visiblement, le masochisme ne l'intéresse pas : ce n'est pour lui que l'envers peu compréhensible, dérisoire, comique et pourtant sulfureux, d'une bonne santé sexuelle incarnée par un Depardieu plus viandu que jamais, dans le rôle délicat de l'éléphant aux prises avec le magasin de porcelaines. Que sont ces cloutages de prépuce, ces épinglages de tétons, ces ligotages et ces fessées, auprès de la mort d'un cheval dans l'aube bleue des abattoirs ? Telle est à peu près la leçon du film : on admettra que ça ne pisse pas haut. Du masochisme, donc, Schroeder ne retient que les pires lieux communs : de riches oisifs, un monde péniblement artificiel, une panoplie de Musée Grévin, une « démission de la virilité »... On a pourtant montré — des auteurs d'ailleurs invoqués par le press-book du film, — qu'il y avait dans le masochisme tout autre chose, et, par exemple, voir Masoch lui-même, une conception de l'histoire, des religions, de la loi, voire un programme politique. La perversion *aujourd'hui* demande à être interrogée d'un peu plus près, dans le contexte d'une contestation générale de la loi phallique.

De ce point de vue, le film de Barbet Schroeder constitue un cas : l'anachronisme et la naïveté du contenu ressortent d'autant plus que la technique est moderne, en ceci du moins (et en dépit d'une narration bâclée et de désastreuses ellipses) que des plans ont pu être tournés et montrés, qui n'eussent jamais pu l'être il y a seulement deux ans (la flagellation ou le cloutage, par exemple). Ecart à questionner.

A signaler la maîtrise, c'est le cas de le dire, de Bulle Ogier.

P. BONITZER.



Mamma Roma

MAMMA ROMA (Pasolini)

On a eu bien raison de sortir ce vieux Pasolini : c'est certainement l'un de ses plus beaux. Le plus beau peut-être, en tout cas le plus éloquent : *« O mère, mère, pourquoi m'as-tu abandonné ? »* Dans le cri muet qui fait le fond de ce film, s'éclaire un peu la fascination de Pasolini pour le christianisme, sous un jour quelque peu hérétique et pervers : *Mamma Roma* est une variation « matérialiste », entendons anale, sur la crucifixion (la « croix » d'Ettore est cette ceinture de contention où il agonise, avec le trou et le seau pour les excréments), « maternaliste » aussi, car — inversion ou perversion — le *lamma sabbachtani* d'Ettore invoque la Mère, non le Père, inexistant (forclos).

Perversion de la loi d'amour : on connaît l'histoire drôle selon laquelle, pour chaque Italien, toutes les femmes sont des putains à l'exception de sa mère. Elle illustre assez bien la norme sexuelle en vigueur dans ce pays catholique et latin, citadelle du chauvinisme mâle. Que la mère d'Ettore, l'adorable voyou de la banlieue romaine, soit une putain, qu'elle porte le nom de la Ville Sainte, mère de la chrétienté, c'est à rendre floue la frontière qui sépare le pathétique du mélo social du tragique de l'athéologie moderne.

Qu'est-ce, en effet, que l'athéologie, sinon, dans la « Somme » de Bataille et le récit de l'expérience qui y répond (*Madame Edwarda*), de découvrir au sommet, sur le « toit du temple » (lequel se trouve aussi bien, comme le démontre le récit en question, au fond d'un taxi) la faille par où le Sens rechute au Non-Sens, de ce que Dieu est une pute, et une pute qui jouit — ce qui est le comble, en effet, de l'insensé.

Il est vrai que Mamma Roma, elle, ne jouit pas, elle se contente de le désirer pour son fils. En quoi le film reste plutôt, avec une pointe d'insolence et de gaieté dont rayonne Anna Magnani, au niveau d'un acide mélo à l'italienne, genre fécond. C'est une jolie et émouvante histoire que celle de ce gentil voyou sans père. Pasolini dérivera ensuite de *L'Evangile* à *Porcherie,* pour déboucher sur des lectures un peu amples et hâtives, et pour finir comme on sait, ou plutôt comme on ne sait toujours pas. C'est son étrange gaieté qui reste, sensible dans ce film, et comme dans nul autre dans *Uccellacci et uccellini.*

P. BONITZER.

CHRONIQUE DES REPONDEURS AUTOMATIQUES

C'est ainsi que l'impression lumineuse d'un objet sur le nerf optique ne se présente pas comme une excitation subjective du nerf lui-même, mais comme la forme sensible de quelque chose qui existe en dehors de l'œil. Il faut ajouter que dans l'acte de la vision la lumière est réellement projetée d'un objet extérieur sur un autre objet, l'œil : c'est un rapport physique entre des choses physiques. Mais la forme valeur et le rapport de valeur des produits du travail n'ont absolument rien à faire avec leur nature physique. C'est seulement un rapport social déterminé des hommes entre eux qui revêt ici pour eux la forme fantastique d'un rapport des choses entre elles.

MARX.
Le Capital.
Livre premier, tome I., p. 85 (Ed. Sociales).

« Il se passe toujours quelque chose aux Galeries Lafayette ! »

Ça veut dire quoi ? Ça veut dire que c'est dans les grands magasins qu'on va trouver ce qu'on *désire*. Ça veut dire aussi que les grands magasins ont le monopole de vous offrir ces objets. Ça veut dire aussi qu'il ont ce monopole depuis longtemps, avant même qu'on s'en soit avisé. Quand, toi, tu as *un* désir, les grands magasins en assouvissaient déjà beaucoup d'autres. Effet donc d'après-coup : on vient tard, on est mis devant le fait d'un pouvoir déjà établi. Et la phrase du répondeur automatique dit aussi ceci : *l'acte même de son enregistrement* vous sera à jamais dérobé et toujours remplacé par un faux présent. Cette phrase fait donc écran à la réalité du pouvoir (à ses actes), à son mode de reproduction (institution + reproduction sont remplacées par répétition d'une origine introuvable : il se passe « toujours » quelque chose parce qu'il ne s'est rien passé (le pouvoir dérobe le moment de sa « prise » : ce n'est pas un pouvoir despotique). Il ne se donne pas comme décision, mais comme quelque chose qui s'entérine lui-même, se répète, à la condition de promettre, à chaque nouveau tour de manivelle, du nouveau, de l'événement, du hasard, de la passion, de l'amour, des nougats mous, etc.

Branchement direct du sujet sur le fantasme (sur le pouvoir d'attraction érotique de la marchandise) : court-circuit de la relation désirante puisque le désir trouve directement son objet. Perversion généralisée.

« Il se passe toujours... », dans son indécidabilité même, peut vouloir dire : la Direction organise les clients en d'adorables saynètes (jeux, ventes promotionnelles, primes). Ou encore : les clients se voient, se parlent, se regardent, etc. (le magasin comme lieu social). Ou encore : il se passe des choses entre vendeurs et acheteurs. (Souvenir du 19ᵉ siècle : le grand magasin comme endroit pour la bonne société.) Espace de jouissance et pas seulement de désir.

Espace de jouissance : ça se quitte, ça s'oublie, ça se met entre parenthèses, mais ce n'est pas grave parce que ça fonctionne toujours, *en permanence*. Permanence, perpétuation de la jouissance capitaliste. Dans un espace violemment ségrégué, (rien de plus répressif qu'une grande surface : flics, surveillants, gros-bras), où rien ne se gagne ni ne se perd vraiment, et où l'échange économique n'est pas la seule règle, loin s'en faut. Espace de jouissance comme lieu d'aveuglement de l'exploitation capitaliste qui en supporte le régime, puisque la mise en scène du marché, le mode de distribution des produits valeur et leur forme même, font écran au système de reproduction du travail prolétarisé et au système de distribution monopoliste. Le merveilleux capitaliste, les marchandises qui dansent toutes seules, font écran à l'œuvre du « travail mort ». Le travail mort se nourrit du vif : ce que demande l'institution capitaliste, c'est d'y apporter vos pulsions, de lui prêter quelque chose qui ne vous sera pas rendu, ou plutôt qui sera mystérieusement troqué sous vos yeux mêmes, telle la pièce de 1 F qui, à peine engloutie dans la fente du flipper, fait retour — de l'intérieur de la machine — sous la forme de trois petites boules de métal dont la course erratique définit sur le tableau incliné l'espace de la jouissance où rien ne peut se gagner que de jouer encore. De la prolongation, quoi ! (Encore !) De la perpétuation d'un « plus-de-jouir » dont Marx épingle l'objet (objet *a*) sous la forme, énigmatique, du *fétiche*.

A suivre le texte de Marx à la lettre, la marchandise-fétiche est un objet qui *nous fait de l'œil*, donc c'est par le relais de la pulsion scopique qu'il fonctionne de manière privilégiée comme inducteur de désir. La voix, elle, formule la demande de l'appareil et assure qu'il y aura réponse à vos besoins, qui sont, d'une certaine façon, *comblés d'avance*.

(A suivre.)

J.-P. O et S. D.



Cet homme a raison d'être fier. Par la vertu d'une émission-jeu (**L'inspecteur mène l'enquête**, réalisée pour TF 1 par Jean-Luc Godevais), il vient d'être métamorphosé, lui, un téléspectateur comme tant d'autres, en inspecteur et, comme on peut le voir sur la photo, en maître absolu des media (remarquer la main qui tient le stylo). Le principe du jeu est celui-ci : une fiction policière est inventée et jouée par des acteurs qui vont défiler dans le bureau du candidat-inspecteur. A lui de les cuisiner. A lui de dire qui a tué. Sinon, il perd. Il doit être à la fois brutal, inflexible et matois, face aux suspects. Il doit être à l'image de tous ces flics joués par de vrais, de bons acteurs, qui sont — commissaires usés, Maigret polymorphes, incorruptibles mal doublés — les héros du petit écran.

On se demande souvent, avec l'émotion qui accompagne toute question destinée à ne recevoir aucune réponse, quel est l'impact du cinéma sur ceux qui le consomment. Pas son influence, mais sa valeur propédeutique, ce qui des films peut être imité, **mimé** : attitudes, gestes, tons et grains de la voix, tics vestimentaires, etc. La télévision apporte peut-être une réponse. En ce qu'elle invite ses candidats à sortir de la consommation vague d'images de policiers et de pratiques policières, pour les reproduire dans un jeu télévisé mais aussi dans **leur** jeu. Ces exercices de **simulation**, en ce qu'ils prêtent au candidat l'illusion d'un pouvoir fabuleux (être vu travesti en flic par toute la France), et en ce qu'ils le préparent objectivement à apprendre l'exercice de la répression, laissent apercevoir comment les petites cinémathèques portatives que les téléspectateurs ont dans leur tête peuvent aujourd'hui devenir opérationnelles.

S. DANEY.

Film Office présente "Citizen Kane" d'Orson Welles en version intégrale.



Orson Welles dans "Citizen Kane" (1941)

La suite en Super 8!

(version intégrale)

On croyait tout savoir de "Citizen Kane." On avait l'impression d'avoir saisi la personnalité léonine d'Orson Welles. Et voilà que, projeté chez soi en Super 8, ce chef-d'œuvre du cinéma prend une dimension surprenante. Plus proche, plus intime, mais aussi plus secrète.

Projection privée après projection privée, la personnalité complexe de celui qui, à 25 ans, fit de son premier film l'une des œuvres les plus marquantes de l'histoire du cinéma, se révèle enfin. Et nous comprenons mieux alors, l'étrange destin de ce cinéaste maudit...

Ce n'est pas le moindre des mérites de Film Office que de permettre à ceux qui aiment le cinéma, cette prodigieuse aventure.

Film Office : dans les meilleurs magasins photo-cinéma de votre région. La plupart sont des "cinémathèques Pilotes" qui possèdent presque tous les titres du catalogue (plus de 2000!).



éditeur de films
4, rue de la Paix
75002 Paris
Catalogue sur demande.

KEN KESEY

VOL AU-DESSUS D'UN NID DE COUCOU

La critique a fait de "Vol au-dessus d'un nid de coucou" l'un des plus grands livres de notre temps. Ken Kesey est devenu l'un des chefs de file de sa génération.

Fantasy Films présente un film de Milos Forman ● Jack Nicholson dans Vol au-dessus d'un nid de coucou avec Louise Fletcher et William Redfield ● scénario de Lawrence Hauben et Bo Goldman d'après le roman de Ken Kesey

STOCK

Nos derniers numéros :

262-263 *(spécial)*
Editorial :
La censure libérale avancée.
NUMERO DEUX ET JEAN-LUC GODARD
Entre le zéro et l'infini, Le hasard arbitraire.
Retour du même, Questions/Réponses.
Le thérrorisé.
CINEMA FRANÇAIS.
Entretien avec Benoît Jaquot *(L'assassin musicien).*
« Où est l'argent ? »
Entretien avec André Téchiné *(Souvenirs d'en France).*
L'héritière.
Entretien entre Michel Foucault et René Féret *(Histoire de Paul).*
La bouche rit.
LA CECILIA : Présentation, par Jean-Louis Comolli.
MOISE ET AARON : Description et textes, Actes 2 et 3.
Haïti, le chemin de la liberté
(Entretien avec Arnold Antonin).
CRITIQUES : *Profession reporter, Milestones, Les filles.*
Chergui, Eugénie de Franval.
Festivals (Toulon, Thonon), *Petit journal.*

264
J.-M. S. et J.-L. G.
L'OLIVIER
Entretien et commentaires
LA CECILIA
MILESTONES
Petit journal